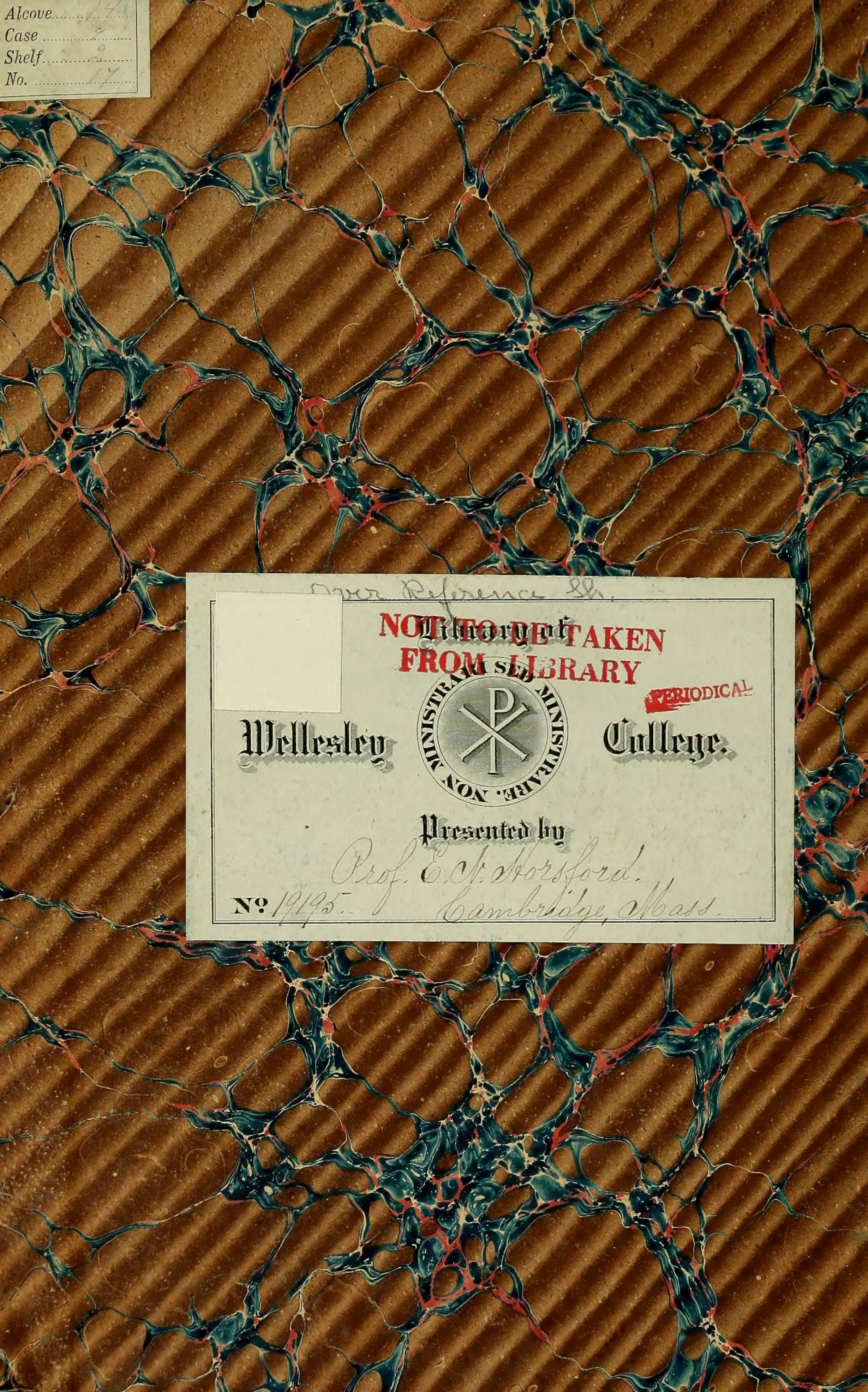


Alcove
Case
Shelf
No.
Over Reference Sh.
NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY
PERIODICAL
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Cambridge, Mass.
No. 19195.



B. CLARKE & CARRUTH,
Booksellers,
OSTON, MASS.

GAZETTE

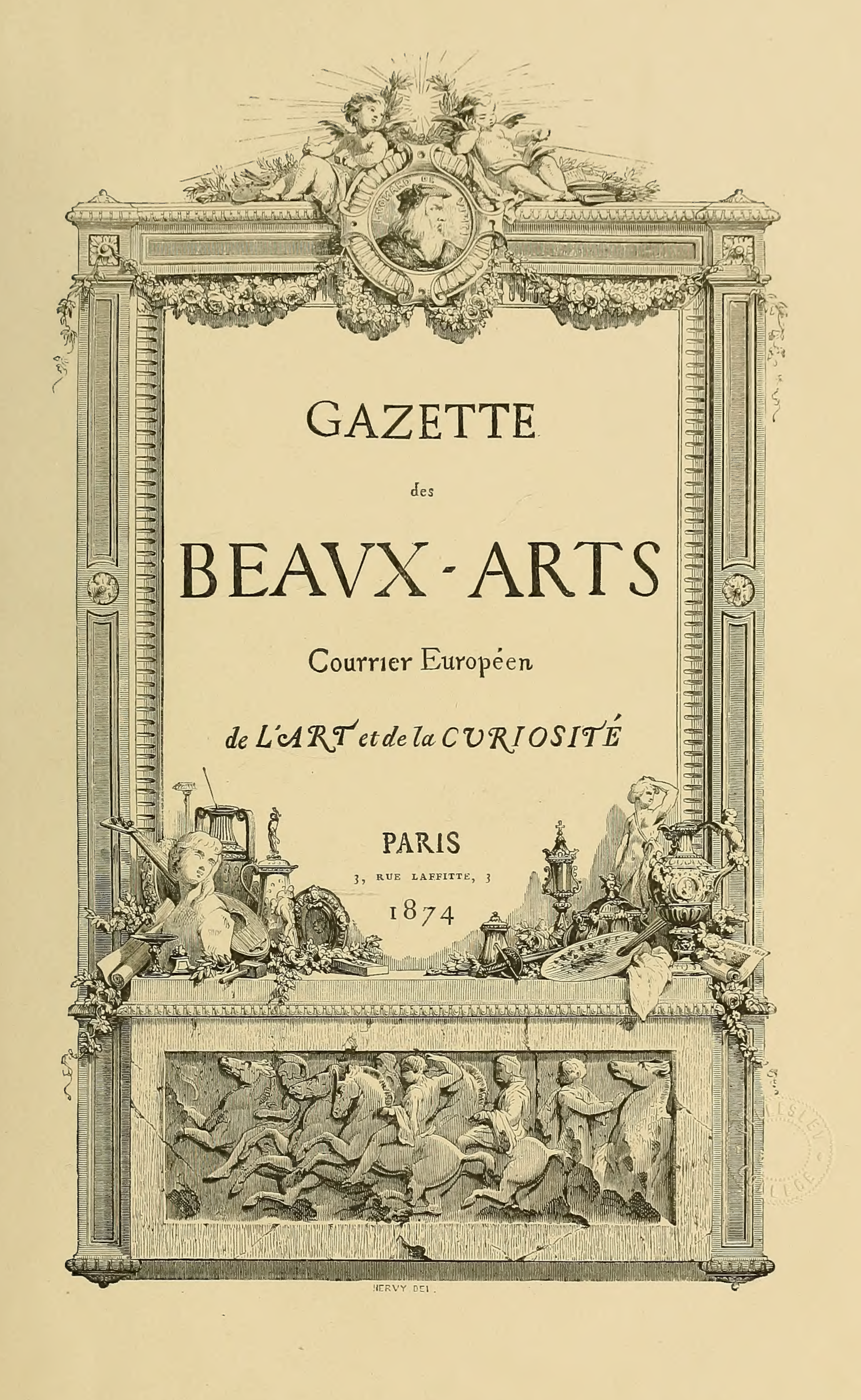
DES

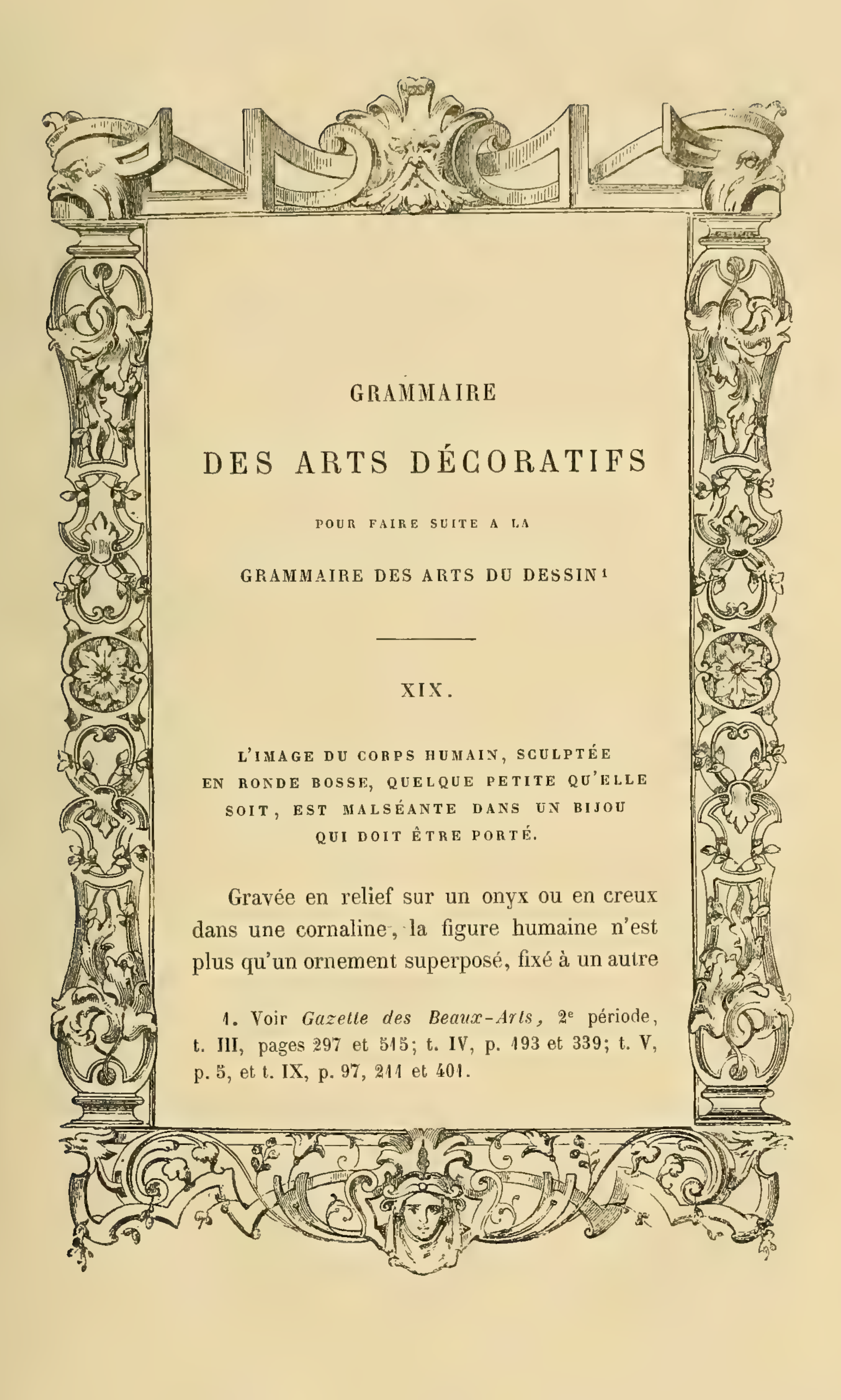
BEAVX-ARTS

SEIZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME DIXIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
3, RUE LAFFITTE, 3
1874
HERVY DEL.



GRAMMAIRE

DES ARTS DÉCORATIFS

POUR FAIRE SUITE A LA

GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN[1]

XIX.

L'IMAGE DU CORPS HUMAIN, SCULPTÉE EN RONDE BOSSE, QUELQUE PETITE QU'ELLE SOIT, EST MALSÉANTE DANS UN BIJOU QUI DOIT ÊTRE PORTÉ.

Gravée en relief sur un onyx ou en creux dans une cornaline, la figure humaine n'est plus qu'un ornement superposé, fixé à un autre

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. III, pages 297 et 515; t. IV, p. 193 et 339; t. V, p. 5, et t. IX, p. 97, 211 et 401.

ornement et qui en est inséparable. Le bijou est alors rehaussé d'une pierre fine qui se trouve être un camée ou une intaille. Mais lorsque la figure se présente sous les trois dimensions, soit comme cariatide dans une composition architectonique, soit avec les mouvements de la vie dans une action déterminée, elle dénature complétement le bijou, par la raison qu'elle n'est plus à l'échelle de l'homme, et que le corps humain est trop riche de formes, a trop de beauté, trop d'importance, et qu'il tient un rang trop élevé dans la création, pour jouer un rôle accessoire parmi les images tirées du règne végétal ou de la géométrie.

Lorsque Benvenuto Cellini a modelé le pendant, d'ailleurs si précieux, qui est conservé à la Bibliothèque nationale, lorsqu'il y a ciselé une figure d'Apollon sur la clef d'un arc et deux muses dans les tympans, accompagnées de griffons et de chimères, il a fait une œuvre d'art et non plus un bijou. Un ouvrage de ce genre est condamné par sa beauté même à demeurer inutile. La femme qui posséderait un tel joyau pourrait le faire admirer aux autres, mais non pas s'en parer elle-même. Comment exhiber sur sa poitrine, comment suspendre à son oreille ou à son cou des statues en miniature dont la perfection ferait admirer l'ornement aux dépens de la personne ornée? C'est ici le cas de rappeler ce principe, que l'utile appartient au domaine de l'industriel, que le beau est l'apanage de l'artiste. Tout objet destiné à un usage peut être embelli, mais ne saurait être essentiellement beau, car si sa qualité *première* est la beauté, l'objet doit cesser d'être utile. Celui-là serait un barbare qui voudrait mettre son sel dans la fameuse salière de ce même Benvenuto, ou se servir d'une amphore panathénaïque pour verser du vin à ses amis.

Le dessinateur de bijoux doit songer beaucoup moins à mettre en lumière son propre talent qu'à relever la grâce des parures, afin de rendre plus aimable ou plus jolie la femme qui les portera. Voilà ce que les Grecs ont compris ou ce qu'ils ont deviné par la seule délicatesse de leur sentiment. Aussi n'ont-ils pas ciselé dans leurs bijoux la figure humaine entière et en ronde bosse. Sur leurs bracelets, leurs colliers, leurs diadèmes, leurs fibules, leurs épingles, on ne voit que des parties séparées du corps humain, une tête d'homme ou de femme, un buste engainé, une main tenant la pomme, le masque de Méduse ou celui du Bacchus indien, aux oreilles de taureau et aux cheveux calamistrés, rendus par des fils d'or tournés en spirale. C'est par exception que les Étrusques ont suspendu à leurs boucles d'oreilles d'imperceptibles figurines d'enfants en ronde bosse. Les animaux mêmes ne sont guère représentés que par leur mufle dans la bijouterie des anciens. Cela est vrai du moins pour les quadrupèdes. Parmi les autres animaux, il est des

reptiles, des oiseaux, des insectes, tels que l'abeille, la cigale, le scarabée, le papillon, qui ne sont pas fragmentés. Le serpent se recourbe sur lui-même pour former un bracelet en redressant sa tête ou en mordant sa queue. Le lézard glisse sur le fourreau d'une fibule. Aux boucles d'oreilles gréco-étrusques sont suspendus quelquefois un coq, une colombe ou un



cygne en émail blanc. Mais encore une fois la figure humaine entière et en plein relief serait aussi rare à trouver dans la joaillerie antique, qu'elle est malséante dans la moderne.

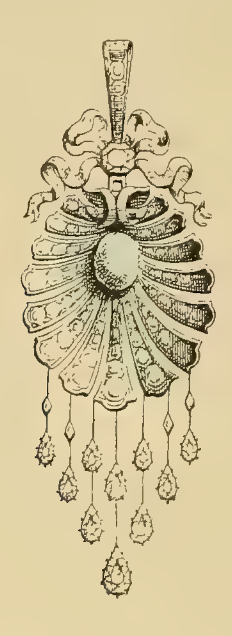
XX.

DE TOUTES LES RESSOURCES SUR LESQUELLES PEUT COMPTER LA BIJOUTERIE, LA PART FAITE A L'ÉMAIL EST CELLE QUI DEMANDE ET COMPORTE LE PLUS D'ART.

Que reste-il donc au bijoutier, en fait de modèles, en dehors de la figure humaine et des animaux? Il lui reste le règne végétal, les corps rayonnants, comme les astres, les ornements d'architecture et les corps artificiels, tels que les innombrables instruments créés par l'homme pour l'exercice de tous les arts et de toutes les industries, la musique, l'agriculture, la guerre, la chasse, la navigation, l'orfévrerie, les ornements liturgiques, qui ont une signification pour l'esprit, et en général les anciennes figures du blason.

Par le mélange de ces éléments, il peut varier à l'infini ses motifs et leur donner de la grâce à la condition de ne pas imiter ce qui pour lui est inimitable. Depuis quelque vingt ans, par exemple, nous voyons la joaillerie se plaire à composer des bouquets en pierres précieuses, des feuillages en émeraudes, des fruits en rubis, des fleurs en brillants, à cœur de saphir. Quelques-uns même ont poussé l'ambition jusqu'à vouloir

imiter des plumes d'oiseau. Ils ont su emboutir des feuilles de métal, c'est-à-dire les rendre convexes et concaves, les modeler au point de leur



faire exprimer les souplesses de la plume ; avec de fins traits de scie, ils en ont détaillé les barbes et les barbules, et les semant de roses ou



de pierreries, ils en ont composé des broches, des coiffures, des aigrettes. Mais il va sans dire que de pareils tours de force sont déconseillés par

le sentiment et par le goût. Celui qui, avec les corps les plus brillants et les plus durs, cherche à imiter le duvet moelleux, la vaporeuse légèreté d'une plume de marabout ressemble au virtuose qui jouerait des airs de flûte avec un serpent. N'essayons pas de faire mal dans un art ce qui peut être bien fait dans un autre.

Que de ressources, d'ailleurs, n'ont pas nos bijoutiers français, reconnus partout pour les plus habiles du monde! Avec quelle dextérité ils parviennent à fixer sur ces lames à peine visibles qu'on appelle fils-couteau des pierres montées *illusion*, — c'est leur mot — et qui semblent être sans appui comme des gouttes de pluie traversant l'air! Avec quelle grâce ils savent racheter la mollesse des courbes par quelques lignes



anguleuses, nouer, chiffonner un ruban, tresser une couronne de mûrier, tordre un bracelet en câble, lui donner la forme ironique d'un ferrement ou la forme envenimée d'un aspic, emmailler des chaînes menaçantes, prodiguer les pierres ou les perles sur un collier en esclavage, attacher à un pendant d'oreille ces pampilles qui sortent d'un grain d'avoine et qui brillent au moindre mouvement de la vie! Avec quelle précision ils reproduisent dans les *repercés*, c'est-à-dire dans les parties ajourées du bijou, les caprices de la serrurerie, les rinceaux de l'art mauresque, les niellures persanes! Et quelle fécondité d'imagination pour rajeunir les anciens motifs ou en inventer de nouveaux! Telle paire de boucles d'oreilles se composera de violettes en émail, qui feront valoir à merveille une chevelure dorée; telle autre figurera des cerises qui sembleront tombées de l'arbre d'où les lançait le naïf Rousseau. Ici, un paon fait la roue dans une niche, déployant sa queue aux yeux d'émeraude; là, une perle habite

la conque de Vénus; là, on sertit des brillants et des saphirs dans les ailes d'une libellule qui viendra se poser sur une coiffure élégante; plus loin, on s'est inspiré des ouvrages de la dentellière. La ténuité des fils-couteau et la vivacité des arêtes qu'obtiennent les ciseleurs par un dernier coup de burin dans le repercé, permet au joaillier de composer



des parures en brillants, imitant la guipure de Venise ou le point d'Alençon; de sorte qu'une femme peut faire étinceler à son cou une dentelle de diamants, avec son réseau, ses brides, ses jours, son engrelure et ses picots.

Parfois nos fabricants se laissent égarer par la fièvre d'émulation ou

le désir d'étonner. On a vu dans nos expositions des bijoux électriques d'une nouveauté effrayante. Une pile de Volta, assez petite pour tenir dans une poche, imprimait le mouvement à une foule de petits objets disposés en coiffures, en broches, en épingles. C'étaient un lapin jouant du tambour, une tête en argent faisant d'horribles grimaces avec des yeux en rubis et des lèvres en émail, un papillon convulsionné, un oiseau battant de l'aile, et autres fantaisies inventées sans doute pour l'exportation, et de nature à réjouir des sauvages.

Mais, à part ces facéties qu'il faut oublier, nos bijoutiers excellent dans l'exécution ; ils savent à merveille modifier les tons de leur ouvrage, et en varier les aspects, soit par l'opposition du bruni au mat, du plein au vide, de l'uni au façonné ou du lisse au grenu, — comme dans les bijoux d'or filigrané, — soit par le mélange de l'or rouge avec l'argent ou le platine, soit par le contraste agréable de l'or vert maté avec le rubis, ou de l'or en couleur avec le saphir. Charmante invention que celle de la mise en couleur! En plongeant un objet en or dans une dissolution de substances acides, on fait disparaître à la surface de l'objet tout ce que l'or contenait d'alliage et on lui redonne la couleur naturelle de l'or pur. Ainsi altéré par une morsure qui n'est visible qu'à la loupe, l'or prend un œil à demi mat qui peut être enlevé avec une brosse de laiton ou conservé pour servir de fond à des matières brillantes. L'or en couleur ne doit donc pas être confondu avec l'or de couleur : c'est tout simplement de l'or épuré à la superficie du métal.

J'arrive à l'émail, qui joue un rôle quelquefois si important dans la bijouterie.

L'émail est un cristal. Pour l'employer dans les arts et dans l'industrie, on le colore en le combinant avec des oxydes métalliques. Il se compose donc de deux substances : une matière vitreuse incolore et fusible, qu'on appelle *fondant*, et l'oxyde métallique avec lequel le fondant se combine au feu et qui lui donne une couleur éclatante. En général les oxydes laissent au cristal sa transparence; mais l'oxyde d'étain a la propriété de rendre l'émail opaque et blanc. Le mot émail suppose l'action du feu : « on ne dit pas d'un bijou qu'il est émaillé parce qu'il est décoré de pièces de verre coloré, serties à froid dans un chaton ou fixées sur le bijou par un mastic; ce qui constitue l'émaillerie, dit M. Labarte[1], c'est la fusion de l'émail dans des interstices ménagés à l'avance sur une pièce de métal. »

1. *Histoire des arts industriels*, t. I, p. 181. *Orfévrerie*.

Les colorations de l'émail par les oxydes forment la plus riche palette qui se puisse imaginer. « Où trouver une pareille moisson de couleurs? dit un peintre sur émail, M. Claudius Popelin : blanc de neige, mat harmonieux des ivoires, deuil lustré des ailes de corbeau, noirs fuligineux des ébènes, gris des perles, cendres ardoisées, fraîcheur des lins et des lilas, violets profonds, outremers vibrants, sombres indigos, azur, béryl, émeraude et malachite, fauve olivâtre des bronzes ensoleillés, gamme chromatique des feuilles-mortes, ambre et citrins, splendeurs des ors, orangés de la flamme ardente, érubescences des cuivres, écarlate cramoisi de la cochenille, douce amarante, obscur nacarat, étincelles des vives escarboucles! que de ressources accumulées! que de moyens réunis sous la main des personnes jalouses de relever un art aussi charmant que puissant! [1] »

Depuis qu'il est venu de l'extrême Orient tant d'ouvrages rendus merveilleux par les diverses applications de l'émail et qui sont une de nos plus vives admirations, la bijouterie française a subi l'influence de ces modèles et en a tiré des motifs d'ornements qui appartiennent à l'art proprement dit et qui relèvent de la peinture.

Les émaux employés dans la bijouterie sont cloisonnés, champlevés, translucides sur ciselure en relief, ou peints. Les mots cloisonnés, champlevés s'expliquent d'eux-mêmes. *Cloisonner*, c'est enfermer dans des cloisons des émaux différents qui doivent être nettement séparés. Ces cloisons, qui sont comme des rubans de métal soudés perpendiculairement à la plaque métallique, suivent les linéaments d'un dessin et en deviennent les contours, de telle sorte que les traits que le dessinateur aurait tracés au crayon sur un papier sont remplacés, sur la plaque à émailler, par un filet de cuivre.

Champlever, c'est enlever du champ, c'est-à-dire excaver le fond. L'émail champlevé est donc celui dans lequel, au lieu de rapporter sur le fond les minces bandelettes de métal qui devaient y dessiner des cloisons, l'on creuse avec une échoppe les parties qui recevront l'émail, en réservant, en *épargnant* dans le métal lui-même les contours du dessin. Aussi les émaux champlevés s'appelaient-ils autrefois émaux en *taille d'épargne*.

Ces deux espèces d'émaux ne produisent que des plates peintures, autrement dit des peintures sans modelé. Si l'on veut peindre sur une

1. L'*Émail des peintres*. Paris, A. Lévy, 1866.

plaque de métal, comme on peindrait sur une autre substance, en donnant à chaque objet son ombre, sa demi-teinte et sa lumière, on enduit la plaque d'une première couche d'émail opaque et blanc (d'émail à cadran), et sur cette couche on applique au pinceau des émaux de couleur avec lesquels on modèle librement son sujet de la même manière qu'on le ferait sur le vélin ou sur l'ivoire, en réservant les blancs du fond. Cette sorte d'émail peint est ce qu'on appelle ordinairement émail de Genève, sans doute pour le distinguer des émaux de Limoges, que nous allons décrire.

Veut-on couvrir par des empâtements toute la surface de la peinture, on enduit le métal d'une couche d'émail violet foncé, bleu lapis ou noir. Là-dessus, après avoir tracé son dessin à la pointe, l'on peint ses figures en grisaille avec du blanc d'émail. Ce blanc mis en épaisseur forme le rehaut des lumières. Plus mince, il fait les demi-teintes; plus mince encore, il ménage les ombres en allant s'évanouir dans l'obscurité du fond. Dès que les figures sont bien modelées en grisaille, le plus difficile est fait, et même l'essentiel, car si l'on se contente d'une peinture ainsi exécutée, on peut obtenir les effets imposants et fiers qu'ont obtenus en grand les Polydore et les André del Sarte, lorsqu'ils ont peint leurs décorations murales en camaïeu.

Que si l'on désire colorer sa grisaille, on y couche des émaux transparents qui laissent transparaître le modelé en le couvrant de teintes opulentes. Enfin, pour enrichir les habits de certains ornements, pour imiter les draperies d'or ou d'argent, les armes damasquinées, les pierres précieuses, les bijoux que porte le personnage représenté, les feuillages fantastiques, les flammes et autres objets éclatants, on se sert de *paillons,* c'est-à-dire de légères feuilles de métal, qui, placées sous les émaux de couleur, en reçoivent et leur communiquent une splendeur incomparable. Ce genre de peinture, dans lequel le métal est entièrement caché sous l'émail, s'appelle émail des peintres et communément émail de Limoges, car cette ville a donné son nom à l'émail peint, comme Damas a donné le sien à la damasquinure.

Enfin il est un genre d'émaillerie qui est une association de la peinture avec la sculpture, *pittura mescolata con la scultura,* dit Vasari. Étant donné une plaque de métal sur laquelle on a ciselé ce qu'on appelait jadis une *basse-taille,* ce que nous appelons un bas-relief, si l'on y coule des émaux transparents, la teinte de l'émail sera plus ou moins foncée selon qu'il recouvrira des parties plus ou moins creuses — de même que

l'eau paraît plus sombre sur un lit plus profond — de sorte qu'il y aura des dégradations de tons dans la même nuance d'émail. On aura ainsi une miniature plus savoureuse, plus modelée que celle qu'on aurait peinte sur une surface plane, parce que les ombres et les clairs, au lieu d'être peints au pinceau, seront ceux du bas-relief lui-même que laissera visibles la transparence de l'émail.

Tels sont les procédés ingénieux et délicats inventés par les raffinements du goût, et employés dans la bijouterie pour seconder la grâce des femmes en les aidant à nous plaire. L'émail cloisonné concilie la richesse des ornements avec la clarté du dessin. L'or s'y « recourbe en replis tortueux » pour cerner des images fantastiques, des fleurs écloses dans les jardins de l'imagination, des chimères, des dragons, des reptiles monstrueux, des cerfs revêtus d'écailles, et autres bêtes imaginaires dont les céramistes de l'Orient ont tant de fois enrichi l'art décoratif, comme si la Perse, la Chine et le Japon avaient eu aussi leur Apocalypse.

Avec l'émail peint, les bijoux pourraient retrouver en partie le charme qu'ils ont perdu, par la raison que l'artiste échapperait, dans ce genre de peinture, à l'imitation servile des choses purement naturelles, imitation qui le tient éloigné de la poésie. Plus facilement qu'un autre, le peintre sur émail s'affranchit de la prose et du réalisme. La violence des couleurs vitrifiées lui permet de choisir des sujets chimériques, des aventures romanesques, de remonter aux époques barbares pour en tirer des scènes mystérieuses qui produisent un effet piquant d'étrangeté sur un médaillon en émail, comme sur la boîte d'une montre transformée en bijou. Il me souvient d'avoir vu un médaillon sur lequel était peint le *Chevalier de la mort*, armé de pied en cap, se précipitant la lance au poing, dans un ciel bleu d'enfer, semé d'étoiles d'or. C'était, en petit, une chose grande, et dont le caractère était cent fois préférable, même dans la parure d'une femme, aux fades bergeries qu'on rencontre si souvent sur les émaux peints des bijoutiers. Parmi ceux de la Renaissance, que renferment les vitrines du Louvre, il en est qui représentent des naufragés ballottés sur les vagues blanches d'une mer sombre, ou de petits combats dont la mêlée est à la fois éclatante et obscure.

Quant aux émaux dits translucides sur relief, ils nous font voir de fines ciselures comme au travers d'une glace de cristal coloré; ils réchauffent dans les couleurs du prisme les ouvrages infiniment petits de la froide sculpture [1].

1. Pour écrire dans cet ouvrage ce qui concerne la bijouterie, nous avons dû consulter, comme nous le faisons toujours, les hommes du métier. Nous devons remercier

LA THÉORIE DES COULEURS EST D'UN GRAND SECOURS AU BIJOUTIER, EN CE QUI TOUCHE LES ÉMAUX TRANSPARENTS — DANS LEUR APPLICATION SUR L'OR, L'ARGENT OU LE PLATINE — ET LES PIERRES PRÉCIEUSES DANS LEUR MARIAGE AVEC LES ÉMAUX.

La loi des couleurs complémentaires, qui fait tant d'honneur à la science moderne, les bijoutiers la connaissent tous par tradition ou au moins par intuition. Mais cette loi ne saurait s'appliquer à joaillerie proprement dite, c'est-à-dire à l'action réciproque des couleurs qui font éclater les pierres précieuses. On ne l'observe que dans l'association des émaux transparents avec les métaux ou dans celle des pierres avec l'or et l'émail.

Un rubis, par exemple, est assez brillant pour qu'il soit inutile d'en exalter la couleur par la juxtaposition d'une émeraude. Ce rapprochement produirait un contraste dur aux yeux et troublerait l'harmonie au lieu de l'assaisonner. De même, des couleurs qui, sans être complémentaires, seraient tranchantes, comme turquoise et rubis, turquoise et grenat, turquoise et corail, se nuisent l'une à l'autre et s'altèrent. Dans cette confrontation, la turquoise devient verte, le rubis passe à l'écarlate, le grenat tourne au noir, le corail jaunit.

Les pierres précieuses sont toujours bien assorties avec les brillants et presque toujours avec les perles, parce que le diamant, sauf de rares exceptions, est employé dans la bijouterie lorsqu'il est sans couleur, et que la perle, dans sa teinte argentée et malgré les doux reflets opalins de son orient, peut être considérée comme à peu près incolore. Cependant, si toutes les gemmes et toutes les pierres fines peuvent être convenablement assorties avec les brillants, leur mélange avec les perles n'est pas toujours également heureux; il convient au saphir, à l'émeraude, à l'améthyste, à la topaze, mais il est moins avantageux pour le rubis qui, par l'éclat de son rouge, fait tache à côté des perles. En revanche, le rubis se marie avec grâce à l'opale, parce que le cramoisi de l'un trouve un écho dans les flammes rouges de l'autre. Encore est-il nécessaire que la transition soit ménagée par une alternance de diamants.

ici de leur obligeance à nous renseigner M. Meyerheine fils, joaillier, M. Meyerheine père, ancien émailleur chef à la manufacture de Sèvres, M. Falize et M. Rouvenat, auquel appartiennent quelques-uns des dessins qui figurent dans ce chapitre.

Parlons maintenant des jeux de la couleur dans l'emploi des émaux.

Appliqué sur l'or, ou sur le platine, ou sur l'argent fin, l'émail transparent subit l'influence optique du fond qui transparaît, et la couleur en est modifiée sensiblement. Si l'émail est vert, il ne fait bien que sur l'or fin; il serait crû sur l'argent et froid ou altéré sur les autres tons de l'or ou sur le platine. S'il est rouge, c'est encore l'or fin qui le rend le plus chaud et le plus agréable. Sur l'argent il serait criard et sur le platine il brunirait. L'or rouge, qui est celui dont l'alliage renferme le plus de cuivre et qui est par là sujet à s'oxyder, pourrait ternir l'émail rouge. L'argent et le platine sont les métaux les plus propres à conserver à l'émail bleu et à l'émail violet toute la pureté de leur teint, et l'or blanc, qui est l'or au titre légal, communique à l'émail violet le velouté de la nuance pensée. L'émail jaune devient orangé sur l'or fin et encore plus sur l'or rouge. L'émail rose reste pur sur l'argent et prend la couleur de chair sur l'or au titre. Enfin l'or rouge sous un émail brun lui prête le ton du bronze florentin.

Ces divers effets sont produits fatalement par le contraste ou l'analogie des couleurs. La science les a prévus, l'expérience les confirme. Mais la théorie trouve encore son application dans les harmonies de couleur, intenses ou adoucies, qui naissent du mélange des pierres précieuses avec les émaux et avec l'or.

Un bijoutier intelligent a pris la peine de rechercher ces harmonies et il en a fait l'objet d'un traité spécial [1], où il indique les différents aspects résultant de la juxtaposition des pierres, de l'émail et de l'or. L'or en couleur verdit la topaze, mais il rend plus profond le vert de l'émeraude et le bleu du saphir, et il donne à l'orient de la perle plus de clarté, plus d'azur. En vertu de l'infaillible loi des complémentaires, l'émail rouge augmente l'éclat de l'émeraude, et à côté de l'émail vert, le rubis paraît plus cramoisi et le grenat plus vif.

L'émail violet surexcite le ton de la topaze, qui prend une jolie nuance orangée dans le voisinage de l'émail bleu. L'émail vert exalte ce qu'il y a de plus précieux dans l'opale, les feux rouges. Un entourage d'or vert prête à la perle comme un glacis rose des plus agréables.

Il va sans dire que le noir et le blanc agissant comme oppositions ou comme non-couleurs interviennent à propos, mais toujours en filets minces, tantôt pour reposer l'œil et apaiser la violence des contrastes, tantôt pour ajouter au spectacle ce genre de saveur que donne aux aliments un grain de poivre.

1. *Traité spécial à la bijouterie,* par L. Moreau, bijoutier dessinateur. Paris, 1863.

DANS LEURS RAPPORTS AVEC LE SENTIMENT
ET AVEC LA BEAUTÉ, LES BIJOUX SONT SOUMIS A DES CONVENANCES
ESTHÉTIQUES ET MORALES.

Les peuples que la civilisation a mûris et dont l'esprit s'est élevé en s'épurant, restreignent de plus en plus l'usage des bijoux de corps, au moins pour le sexe masculin. Les hommes, qui s'en paraient autrefois, n'en portent plus guère aujourd'hui. Nos ancêtres, les Celtes, venus du fond de l'Asie, en avaient apporté quelques coutumes qui juraient par leur caractère efféminé avec la rudesse de leur race, demeurée ou devenue barbare. Leurs chefs portaient encore, comme les généraux mèdes et perses, un collier d'or formé de fils tordus en spirale, le *torques*. Ils avaient aussi des bracelets d'origine asiatique, et ce furent peut-être les Gaulois de Brennus qui importèrent en Étrurie l'usage de ces bijoux, réservés aux femmes dans la Grèce antique.

En Égypte, au temps des Pharaons, les colliers d'homme étaient des récompenses accordées pour des actions d'éclat, des distinctions, ce qu'on appelle aujourd'hui des ordres de chevalerie, de même que plus tard, chez les Romains, l'on portait sur la poitrine, comme des bijoux honorifiques, ces têtes de Méduse nommées *phalères*, dont la signification et la nature ont été si bien précisées par un de nos plus savants antiquaires, M. de Longpérier. Les villes grecques, lorsqu'elles décernaient à leurs grands citoyens des couronnes d'or imitant les feuilles de laurier ou de chêne, semblaient indiquer ainsi qu'elles ne voulaient décorer dans l'homme que le siége de l'intelligence.

A mesure qu'ils s'eloignent de l'état sauvage, les hommes dédaignent les joyaux pour les abandonner aux femmes. Ils ne gardent pour eux que des bijoux de souvenir, des emblèmes d'attachement et de fidélité, des bagues, des alliances, des médaillons, des breloques, ou bien de riches épingles dont le luxe a son excuse dans l'utilité. Au Brésil, les étudiants en médecine, du jour où ils sont reçus docteurs, mettent une émeraude à leur doigt, en guise de brevet, de même que nos évêques portent une améthyste en signe de leur dignité.

Dans certaines contrées de l'Amérique, les nourrissons, les enfants encore à la bavette, sont ornés de diamants qui pendent à leur col comme les bulles d'or ou de cuir pendaient au col des enfants romains.

En Europe, en France du moins, les brillants sont interdits aux jeunes filles que pare d'ailleurs bien suffisamment leur jeunesse. C'est à

peine si on leur permet la perle et la turquoise, symboles de poésie et de pureté. La convenance des diamants ne commence qu'au mariage. Jamais la fiancée ne devra ôter de son doigt son alliance ; jamais elle ne devra quitter, même la nuit, ces boucles d'oreilles qu'on appelle pour cette raison des *dormeuses*. Veuve, elle n'aura plus que des bijoux de deuil, en jais, en émail noir, en onyx noirci, et elle paraîtra certainement plus triste encore par la tristesse de ses parures que par l'absence de tout ornement.

Le deuil enfin sert de parure
En attendant d'autres atours.

La Fontaine.

L'opinion générale des femmes est que le rubis sied à la brune ainsi que le corail ; que le saphir et la turquoise conviennent à la blonde. Et pourtant, j'imagine que Rubens et Corrége, qui habillaient leurs blondes de robes ou de draperies bouton d'or, leur eussent mis volontiers des colliers de topaze et d'ambre jaune, en vertu de cette considération que la coquetterie peut être traitée comme une maladie du sentiment, aussi bien par les semblables que par les contraires.

Quoi qu'il en soit, le génie moderne, dans sa tendance irrésistible à l'égalité, se raille des pierres précieuses en les imitant; il fabrique des émeraudes trompeuses, des perles blanches et des perles noires que l'œil du joaillier peut seul reconnaître. Aidé par la chimie qui pénètre chaque jour plus avant dans les secrets de la nature, il contrefait le diamant et il devient de plus en plus habile à créer des gemmes factices qui jouent les vraies. Au moyen de ces minces feuilles de métal battu, qui sont les *paillons*, et que l'on met sous les émaux de couleur pour en augmenter l'éclat, il redouble la coloration des faux rubis, des faux saphirs. Par le *doublé* et le *doré*, il compose des bijoux qui montrent leur or là où il suffit de le voir, à la surface. De cette manière, il remplace, pour les fortunes modiques, par une illusion, ce qui est pour les riches une vanité.

Avec ou sans bijoux, les femmes aimables seront toujours aimées ; mais ce serait une ingratitude envers la nature qui a produit les diamants et les pierres précieuses, envers la science qui nous apprend à les imiter, et envers ceux qui mettent tant d'art à les tailler, à les polir, à les sertir, à les monter, que de regarder avec un dédain philosophique ces trésors concentrés de lumière et de couleur dont la beauté humaine peut s'enrichir.

XXI.

LOIN D'ÊTRE UN SUJET D'OBSERVATIONS FRIVOLES, LE VÊTEMENT ET LA PARURE SONT POUR LE PHILOSOPHE UNE INDICATION MORALE ET UN SIGNE DES IDÉES RÉGNANTES.

Le voyageur qui arrive dans un pays et qui n'a pas eu le temps de connaître les mœurs et les pensées du peuple qu'il visite, peut déjà en



savoir ou en deviner quelque chose d'après l'architecture et le costume de ce peuple. Lorsqu'il voit, par exemple, sous le ciel brûlant de l'Égypte, les femmes arabes se couvrir le visage, cacher avec soin toute

leur chevelure et se rendre, pour ainsi dire, invisibles, il comprend tout de suite que la prédominance du sexe masculin et la défiance des maris ont condamné les femmes à la vie intérieure, et que la volonté qui leur a commandé le voile est la même qui les a emprisonnées dans des maisons sans fenêtres au dehors ou dont les très-rares ouvertures sont obstruées par un réseau impénétrable au regard.



Sans doute, le climat, la configuration du sol et les matériaux fournis par la nature au constructeur pour ses édifices, à l'industrie pour ses tissus, sont des causes de variété dont l'observateur doit tenir compte. Il n'en est pas moins vrai que le courant des idées, les opinions religieuses, le sentiment dans ce qu'il a de plus intime, se révèlent par l'extérieur des habits comme par le caractère des constructions. En italien, *costuma* signifie la coutume, les usages, et en français même,

dans la langue des arts, observer le costume, c'est retracer fidèlement les mœurs, les habitudes, les meubles et les édifices, aussi bien que les habillements d'une nation.

En France, où l'on crée la mode que suivent tant d'autres peuples, le vêtement, dans ses variations continuelles, indique moins l'esprit général des Français et leur caractère national que l'esprit d'une cer-



taine époque et même d'un certain moment. Au temps de la Révolution, nos modes avaient une allure agitée et fière. Les grands fichus croisés sur la poitrine se nouaient sans façon par derrière. Le chapeau était à larges bords, accidenté de rubans, ou bridé par une fanchon, ou paré de flottants panaches. Les corsages étaient à revers comme les gilets des conventionnels, comme les bottes des muscadins. Le drap, le nankin, les soies, les satins, les mousselines, étaient variés de rayures ou qua-

drillés; les balantines battaient sur les genoux des merveilleuses; les oreilles de chiens battaient sur la joue des incroyables, et sur leurs culottes battaient les breloques de leurs deux montres.

Plus tard, sous le premier empire, le costume devient gêné, déplai-



sant et froid; il affecte une fausse majesté. La coiffure est une gauche imitation de l'antique; les collerettes se hérissent; la robe à haute taille ressemble à un fourreau. Des formes empesées, des lignes roides, des manières guindées résultant de la coupe du vêtement, sont l'image fidèle de l'immobilité morale qu'engendre le despotisme.

Vient ensuite un régime de réaction contre la philosophie voltairienne et contre la Révolution française. La toilette des femmes indique

alors un retour à la chevalerie et à la dévotion, vraie ou fausse. Le chapeau se dessine en cœur sur le front en souvenir de Marie Stuart, ou bien, roulé en turban, il rappelle les croisades, ou bien encore il imite la capote d'une voiture ouverte pour cacher aux yeux des passants les grâces du visage et pour empêcher les coups d'œil à la dérobée.



Mais bientôt le triomphe de la bourgeoisie modifie le costume féminin. Le vêtement et la coiffure se développent en largeur. On porte sur les tempes des coques flottantes ou des tire-bouchons courts ; les épaules sont élargies par des manches à gigot, et comme la robe étriquée du temps de la Restauration eût été ridicule avec un tel développement des épaules et de la coiffure, on ne tarda pas à remettre en faveur les anciens paniers et à se faire des jupons bouffants. Ainsi accoutrées, les femmes paraissaient destinées à la vie sédentaire, à la vie de famille, parce que

leur manière de s'habiller n'avait rien qui donnât l'idée du mouvement ou qui parût le favoriser.

Ce fut tout le contraire à l'avénement du second empire; les liens de famille se relâchèrent, un luxe toujours croissant corrompit les mœurs, au point qu'il devint difficile de distinguer une honnête femme au seul caractère de son vêtement. Alors la toilette féminine se transforma des pieds à la tête; les coques et les anglaises disparurent, les chastes bandeaux, les bandeaux unis dont Raphaël a encadré le front de ses vierges commencèrent à onduler en se redressant à la manière des chevelures antiques. Ensuite ils se relevèrent à racines droites, et l'on ne conserva d'autres boucles et d'autres frisures que celles qui tombaient sur le front ou sur la nuque. Les paniers furent rejetés en arrière et se réunirent en croupe accentuée. On développa tout ce qui pouvait empêcher les femmes de rester assises, on écarta tout ce qui aurait pu gêner leur marche. Elles se coiffèrent et s'habillèrent comme pour être vues de profil. Or le profil, c'est la silhouette d'une personne qui ne nous regarde pas, qui passe, qui va nous fuir. La toilette devint une image du mouvement rapide qui emporte le monde et qui allait entraîner jusqu'aux gardiennes du foyer domestique. On les voit encore aujourd'hui, tantôt vêtues et boutonnées comme des garçons, tantôt ornées de soutaches comme les militaires, marcher sur de hauts talons qui les poussent encore en avant, hâter leur pas, fendre l'air et accélérer la vie en dévorant l'espace, qui les dévore.

CHARLES BLANC.

(*La suite prochainement.*)



SALON DE 1874[1]

V.



La peinture militaire, qui, dans des jours où la victoire nous souriait encore et sous l'impulsion des commandes officielles, n'avait trouvé que des accents fort médiocres, a rencontré dans l'amertume de nos défaites un excitant inattendu. Chose singulière, en diminuant son objectif, en s'adressant plutôt à l'épisode et à l'anecdote qu'aux grands traits de l'histoire, cet art s'est élevé et agrandi; de théâtral et de poncif, il est redevenu naturel et vrai; il s'est retrempé et en quelque sorte renouvelé aux sources fortifiantes de l'observation et de la sincérité. A côté de M. Protais, qui exploite toujours avec succès la note sentimentale, à côté de M. Édouard Detaille, dont, il y a peu de temps, M. Duplessis mettait ici même en relief la jeune et précoce renommée, nous avons M. de Neuville et M. Dupray; à côté de la *Charge du 9e régiment de cuirassiers dans le village de Morsbronn*, nous avons le *Combat sur une voie ferrée* et la *Visite aux avant-postes*, deux toiles auxquelles il manque bien peu de chose pour être des chefs-d'œuvre et qui resteront, en peinture, les caractéristiques les plus intéressantes du Salon de 1874.

La *Charge de cuirassiers* de M. Detaille nous plaît moins que ses dernières œuvres, surtout que celle qu'il intitulait l'an passé *En retraite*. Malgré son très-grand succès de public, elle nous satisfait peu, non point que nous n'y retrouvions l'habileté ordinaire du peintre, mais parce que la scène, de la façon dont elle est composée, nous impressionne pénible-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 497.

ment, et que le motif choisi nous irrite par son invraisemblance. — Au milieu d'une rue de village, dont les hauts pignons bondés de Prussiens vomissent par toutes leurs ouvertures un feu meurtrier, un régiment de cuirassiers, compacte et lancé à fond de train, s'avance de face, sous un nuage de mitraille qui crève sur lui et le décime; la colonne de fer, étincelante et formidable, comme un long serpent aux écailles sonores, pique droit sur le spectateur et semble se précipiter hors de la toile. Au premier plan, en travers de la rue, des chariots amoncelés et entrelacés forment une barrière infranchissable contre laquelle va se briser, dans une mêlée épouvantable, ce torrent humain. Avant que l'on ait pu songer à l'impossibilité de cette charge de cavalerie entre les maisons, on est saisi d'une angoisse inexprimable, en songeant que tous ces braves gens viennent s'écraser là, dans le cul-de-sac d'une rue étroite; l'imagination entrevoit une cohue effarée et sanglante et d'horribles mutilations. Il y a là un artifice d'effet, cherché à froid et correctement, comme tout ce que fait M. Detaille, qui dépasse la mesure; un régiment de cavalerie n'a pu commettre un acte de démence aussi inutile. Les cuirassiers du maréchal Ney, à Waterloo, ont pu venir s'abîmer dans le chemin creux d'Ohain, sur le plateau de Mont-Saint-Jean : ils n'auraient jamais eu l'idée de charger à travers les ruelles inconnues d'un village. Ceux du maréchal de Mac-Mahon ont engraissé de leur sang les champs de Wœrth et de Reichshoffen, ils ont été héroïques jusqu'à la folie : ils n'ont pu être insensés. Il se peut qu'il y ait dans cet épisode un fond de vérité, mais il est précisé et développé au point de devenir invraisemblable. Toutefois, si nous critiquons la donnée d'ensemble du tableau, nous devons en louer les détails; le dessin et l'expression de toutes ces figures sont d'une justesse ingénieuse; ce sont là de vrais soldats, dans la fièvre et dans le feu de l'action.

M. Dupray, dont le début, en 1872, *Une Grand'garde aux environs de Paris*, avait été fort remarqué, s'affirme aujourd'hui avec une indéniable originalité : la *Visite aux avant-postes*, appartient à cette catégorie d'ouvrages qui vivent et surnagent au milieu de l'océan de la production journalière. L'art de M. Dupray est simple en tout et d'une bonhomie charmante. Il semble que sous sa brosse rapide le vrai naisse sans effort et que l'effet jaillisse naturellement de sa simplicité même. La scène se passe à la Croix-de-Flandre, au delà des remparts de Paris, en décembre 1870. Après les grands froids de novembre il y eut comme un faux dégel, le sol se détrempa sous la neige fondue, le ciel, gorgé de pluie et de brouillards, s'abaissa et étendit, pendant plusieurs jours, sur la terre, un humide et morne manteau. C'est par une de ces lamen-



A. DE NEUVILLE (SALON DE 1874)

COMBAT SUR UNE VOIE FERRÉE

(Armée de la Loire 1870-71)

Gazette des Beaux-Arts.

tables journées, où tout était gris, où tout pleurait, — le ciel, l'air et la terre, — où tout semblait frissonner, que le général Ducrot et l'amiral La Roncière, suivis de leur état-major, font une tournée à travers les avant-postes de la plaine d'Aubervilliers. Enveloppés et encapuchonnés dans leurs longs cabans fourrés, les pieds enfoncés dans les ornières, le visage fouetté par une pluie aigre et par des rafales de vent, ils se sont arrêtés, interrogeant, dans les lointains effacés de l'horizon, les positions de l'ennemi, établi sur les hauteurs de Stains et de Sannois. Un fiacre vulgaire, conduit par un marin en vareuse et en béret bleus, les accompagne; au premier plan, un cheval mort est étendu dans la boue. Le général et l'amiral sont en tête du groupe, chacun sous l'aspect et le caractère de pose qui révèlent des habitudes différentes: le premier, avec l'aplomb rigide et la tenue de l'homme habitué à monter à cheval, le second, avec l'assiette flexible du marin qui vit sur le plancher mobile des navires. Il n'y a pas à s'y tromper : en dehors de l'étiquette du costume, l'un est bien un soldat, l'autre est bien un marin ; et il en va ainsi de chaque détail qui est pris sur le vif et exécuté avec le même bonheur. Que l'on s'absorbe quelques instants devant cette petite toile, où tout semble gris et délavé au premier abord, et l'on sera bientôt dominé par l'impression qui s'en dégage; on reverra, dans un souvenir concis, l'hiver, le froid, la faim et la tristesse sans espoir de ces cinq mois de siége. Aussi nous permettons-nous d'être étonnés que l'œuvre de M. Dupray n'ait été récompensé que d'une troisième médaille, lorsque la *Grand'garde*, de 1872, en avait eu une seconde. Elle méritait certes mieux.

M. de Neuville a décidément brisé l'enveloppe étroite du vignettiste et du dessinateur sur bois; c'est maintenant un peintre, un vrai peintre, et de bonne race. Son évolution, ou plutôt sa transformation, est complète et dénote un tempérament d'élite. Après le *Bivouac devant le Bourget*, du Salon de 1872, il fait un pas décisif et obtient un succès irrésistible avec *la Dernière Cartouche;* aujourd'hui, son *Combat sur une voie ferrée*, épisode de la campagne sur la Loire, le place au premier rang dans notre jeune école. Si *la Dernière Cartouche* était d'un effet plus concentré, plus dramatique et plus propre évidemment à saisir la foule, le tableau qu'il expose cette année est plus peint, dans le sens technique du mot. Il nous semble supérieur par la solidité de l'exécution et la vigueur du style. L'idée, moins concrète et moins scénique peut-être, est au même degré poignante; elle est animée de cette même vérité exacte et chaleureuse, aussi éloignée de l'emphase et du mélodrame que du réalisme hideux et brutal. L'action est des plus simples, elle se passe au milieu d'un bois, sur le remblai d'une ligne de chemin de fer : un

bataillon de mobiles vient soutenir une attaque engagée par des chasseurs à pied. La voie ferrée, balayée par le tir de l'artillerie prussienne, occupe, en diagonale, tout le premier plan du tableau. Contre elle arrivent en rampant les mobiles, s'abritant tant bien que mal derrière le talus glaiseux et détrempé par les neiges de l'hiver, prêts à porter secours aux chasseurs engagés à une centaine de mètres en avant de la ligne. On sent l'impatience et l'anxiété dans toutes ces figures de soldats, dont les visages pâlis et fatigués expriment, avec une singulière force de vérité, cet état de somnambulisme fiévreux qui s'empare, dans le combat, des natures les plus robustes. Aucune d'elles ne pose ; elles agissent toutes pour elles-mêmes, comme dans la réalité, et les moindres détails sont traités avec la sûreté rigoureuse de l'homme qui a vu et observé ; le mobile qui tombe en tournoyant contre l'un des poteaux télégraphiques, éraflés par les obus, qui se dressent sinistres sur le champ du ciel, est une de ces expressions que l'on n'invente pas : c'est la guerre toute nue et sans fard. Il n'est pas jusqu'à la sobriété de la couleur, — gris du ciel et du paysage, jaunes salis des terrains, verts, rouges et bleus rompus des uniformes, — qui ne concourent à cette surprenante impression de vérité. L'œuvre de M. de Neuville prend dans la mémoire une forme et un corps, comme le souvenir très-net d'une action à laquelle on aurait été mêlé.

VI.

Abordons maintenant ce monde changeant, ondoyant et infini que l'on désigne sous le terme vague de peinture de genre. Le mot n'est pas bien bon, mais il est compris de tous, et il a cet immense avantage de permettre, par son élasticité même, de grouper ensemble une foule d'œuvres, aussi diverses que possible. — L'équité voudrait que nous le traversions à petites journées, en nous arrêtant à toutes les stations, tranquillement et à notre heure, ce qui est la bonne manière de voyager. Il y aurait, en flânant, beaucoup d'heureuses rencontres à faire. Mais le temps et l'espace nous obligent, à notre grand regret, de prendre les voies rapides. Donc, si nous omettons, volontairement, des œuvres pour lesquelles nous avons une réelle estime et dont nous serions très-aise, le cas échéant, de signaler les heureuses qualités, nous demandons, pour ce péché, indulgence et absolution.

Si l'on néglige, par la pensée, les clans et les sectes, les petites écoles et les petites chapelles, et toutes les individualités isolées qui obéissent à leur pure fantaisie, on peut diviser les peintres de genre en

deux catégories : les archéologues et les peintres de la vie contemporaine. Les premiers, qui ont pour parrains et pour chefs de file M. Gérome et M. Meissonier, et indirectement, comme point de départ, la *Stratonice* d'Ingres et l'*Assassinat du duc de Guise* de Paul Delaroche, l'ont emporté longtemps sur les seconds; depuis que le courant de la mode, logiquement né d'un certain courant littéraire, a entraîné une partie des forces actives de notre école vers cet art dans lequel la critique et l'érudition jouent les premiers rôles, ils ont été maîtres du terrain par le nombre et par la discipline; ils ont eu la vogue, une vogue indiscutable. Nous ne saurions nous étonner de ce fait ni nous en plaindre outre mesure. Cet art représente après tout exactement un certain goût de notre société, une certaine tendance intellectuelle, et, lorsque le temps aura fait peu à peu ses épurations et ses éliminations, il restera, dans les musées et les collections, un groupe d'œuvres et, dans l'histoire de notre art, un groupe de noms qui conserveront une valeur très-sérieuse. Aujourd'hui, grâce peut-être aux modes féminines qui deviennent plus pittoresques et qui suivent mieux les formes, la veine s'épuise et l'équilibre tend à se rétablir en faveur des seconds; nos jeunes peintres paraissent comprendre que l'art familier, l'art qui veut représenter les petits aspects de la vie réelle, ne saurait vivre que par la sincérité et le naturel, et qu'ils ne rencontreront cette sincérité et ce naturel qu'en peignant ce qu'ils peuvent voir tous les jours. Or ces deux qualités sont précisément lettres closes pour l'art que nous appelons archéologique et qui implique, par sa nature même, une si grande dépense d'esprit, d'ingéniosité et souvent de science véritable. Peu importe qu'il s'adresse à l'Antiquité, à la Renaissance ou à la Révolution, cet art est, avant tout et fatalement, acteur et costumier; il ne peut échapper à ces deux conditions qui sont l'essence même de sa nature. Aussi, quoi qu'il fasse, quelque talent qu'il dépense et quelque recherche qu'il déploie, on sent toujours dans ses personnages le modèle habillé et costumé qui pose; et, si parfois il se mesure avec une véritable composition, il ne donnera, à de très-rares exceptions près, qu'un étalage de costumes, de meubles et de tous ces menus riens qui constituent le bric-à-brac et la curiosité, ou qu'une scène de théâtre finement soulignée. Nous enregistrerons donc avec une joie véritable les défections et les conversions dans le sens de la vérité contemporaine. Il est entendu, d'ailleurs, que nous ne parlons pas ici de ces tableaux, grands par le sujet, mais petits par la surface, que leur caractère historique et leur style élèvent fort au-dessus des horizons étroits de la peinture de genre.

En suivant la division de ces deux courants, voici d'abord, dans le

premier, les peintres qui ont demandé leurs motifs à l'archéologie antique, MM. Hector Leroux, Gustave Boulanger, Alma-Tadéma et un nouveau venu, M. Motte.

M. Hector Leroux, dans *la Vestale Tuccia*, nous transporte sur les bords du Tibre, au milieu de la Rome républicaine. A droite et à gauche, à travers le voile transparent des vapeurs matinales, s'aligne et fuit le pittoresque et massif étagement des temples, des demeures patriciennes et des palais. Dans une anse retirée et sur le sable fin, au pied des hautes terrasses que viennent baiser en mourant les remous du Tibre, la vestale Tuccia, publiquement accusée de sacrilége, est venue invoquer la déesse dont elle est la prêtresse. On la voit, au premier plan, debout et levant vers le ciel ses mains qui tiennent un crible. « Puissante divinité, s'écrie-t-elle, si j'ai toujours approché tes autels avec des mains pures, accorde-moi de remplir ce crible de l'eau du Tibre et de le porter ainsi jusque dans ton temple. » Cet épisode emprunté à Valère-Maxime est rendu avec une exquise poésie. Cette chaste et gracieuse figure de Tuccia, drapée d'une longue tunique violette, et montrant ses beaux bras nus et délicieusement modelés, se découpe sur les fonds noyés et vaporeux avec la noblesse élégante d'une canéphore. Elle nous fait penser à Hamon, mais Hamon simplifié et notablement élargi. M. Hector Leroux ne dément pas les espérances qu'avait fait naître son *Columbarium;* on retrouve dans *la Vestale Tuccia* cette gravité tendre et cette douce mélancolie qui l'avaient mis au rang des poëtes les plus fins de notre jeune école.

Cet art manque un peu de virilité et de fermeté, mais, du moins, il exprime une idée et un sentiment, il idéalise et il simplifie, et nous le préférons de beaucoup à l'art extraordinairement alambiqué de M. Alma-Tadéma. M. Alma-Tadéma est un praticien incontestablement habile, un exécutant justement célèbre, mais son érudition, qui est très-nourrie et très-solide, nous laisse, nous l'avouons, absolument indifférents. Tel détail d'ameublement, tel bronze, tel marbre, est rendu de main de maître et fait illusion; il est coloriste original, quoiqu'il abuse un peu du blanc et du jaune; son clavier résonne juste et il en joue en virtuose consommé; néanmoins il a pour nous le tort grave de choisir des sujets peu intelligibles par eux-mêmes, de s'y complaire et de leur donner, par les surcharges de son érudition, la forme de rébus et de casse-tête chinois, et, si par hasard il tient un effet ou une impression, de les étouffer sous l'excès des particularités intéressantes. Nous défions l'observateur le plus avisé, même avec le secours du livret, de comprendre, au premier abord, le sens des deux compositions de M. Alma-Tadéma. Il semble qu'il ait été jaloux de conserver, jusque dans les titres qu'il leur donne,



LA VESTALE TUCCIA.

Fragment d'un tableau de M. Hector Leroux. (Croquis de l'auteur.)

une obscurité sibylline. Qui devinerait, par exemple, devant cette grande toile où il a groupé, au milieu de blocs d'une matière blanche qui a pour l'œil la consistance de la crème fouettée, de graves personnages, roux et lymphatiques comme des gens du Nord, considérant attentivement un jeune homme demi-nu qui paraît leur expliquer les mystères et les surprises d'une sorte d'ustensile en bronze de forme bizarre, qu'il a voulu représenter un sculpteur dans son atelier? Ne serait-ce pas plutôt, comme on l'a dit dès le premier jour, une famille hollandaise en tournée dans sa fromagerie de Rotterdam et de Gouda? Le second tableau, *la Mort des premiers-nés pendant la sixième plaie d'Égypte*, qui est beaucoup plus fin comme couleur et beaucoup plus intéressant comme exécution, est tout aussi énigmatique. Ce cadre étroit, où les figures sont empilées comme des harengs en caque, semble le soupirail de quelque hypogée égyptien, à travers lequel l'œil en plongeant apercevrait, avec des danses de spectres et de falots, les cérémonies mystérieuses d'une incantation isiaque. Toutefois, lorsqu'on a triomphé de la première impression et que le regard s'est habitué à cette obscurité de crypte, on découvre là toutes sortes de choses curieuses, une foule de détails scrupuleusement étudiés sur les monuments et admirablement rendus.

M. Motte est élève de M. Gérome, — cela se devine, — mais un élève très-habile et qui fait preuve, dans son début, d'une audace dont nous lui savons gré. Le sujet de son tableau n'est certes pas banal : c'est le cheval de Troie introduit dans les murs de la ville assiégée, c'est le dénoûment de ce récit sublime, chef-d'œuvre peut-être de la poésie antique, que Virgile met, au II[e] livre de l'*Énéide*, dans la bouche du fils d'Anchise. Si M. Motte n'a pu faire rendre à son pinceau l'immensité de la poésie virgilienne, il a, du moins, fouillé et étudié le texte de l'*Énéide* avec une remarquable intelligence ; il en a dégagé le sens archéologique et rendu vraisemblable l'invraisemblable ruse des Grecs.

Les Troyens, justement effrayés de l'horrible mort et du châtiment céleste de Laocoon, lorsqu'il eut décoché une flèche impie contre les flancs du colosse de bois, et désirant s'emparer de ce redoutable *palladium*, ont pratiqué dans leurs murailles une large brèche et, après avoir coulé des roues mobiles sous ses pieds et entouré ses épaules de longs cordages, ils ont conduit l'énorme machine, montagne de bois et de fer, *instar montis equum*, jusqu'au sommet de leur Acropole. Elle se dresse, sinistre et farouche, au milieu de la nuit; elle domine la ville tout entière, et ses prunelles fixes semblent interroger l'horizon jusqu'aux rivages de Ténédos.



CROQUIS DE M. GÉROME POUR L'*Eminence grise*.

Les Troyens se reposent des jeux et des danses par lesquels ils ont célébré ce grand événement, lorsque tout à coup le signal attendu éclaire la profondeur obscure, les flancs du cheval retentissent du cliquetis des armes et s'entr'ouvrent, livrant passage à Ulysse et à ses braves compagnons, Achamas et Thoas, Ménélas et Néoptolème, le redoutable fils d'Achille, et l'inventeur du stratagème, Epéus lui-même, *et ipse doli fabricator Epeos.* Ceux-ci fondent sur les Troyens ensevelis dans le sommeil et dans les fumées du vin; ils massacrent les gardes, s'emparent des portes et les ouvrent toutes grandes à l'armée d'Agamemnon. — Dans ce tableau, qui est relativement petit et qui est peint en figurines, M. Motte a su donner au cheval, par l'échelle des objets environnants, l'apparence de dimensions gigantesques; il en a fait un engin de guerre véritablement imposant; sa silhouette a un accent de grandeur et une originalité de formes que l'on ne saurait méconnaître. L'effet de nuit, qui est rendu avec une rare habileté, rappelle, en le surpassant, celui dont M. Lecomte-Dunouy avait enveloppé son tableau des *Porteurs de mauvaises nouvelles*, au Salon de 1872. Ce sont bien là ces nuits d'Orient, claires et bleues, où les étoiles scintillent immobiles sous leurs longs cils d'or, nuits de repos et de calme dans lesquelles la nature entière, après les ardeurs du jour, se plonge avec une joie ineffable.

De l'antiquité nous devons sauter brusquement au XVIIe siècle. Ici nous rencontrons M. Gérome et son *Éminence grise*. M. Gérome a reçu cette année la grande médaille d'honneur de la peinture. Si l'on a voulu par cette récompense honorer une carrière d'artiste brillamment remplie et rendre en une fois à M. Gérome le tribut d'éloges qu'a mérité un grand nombre de ses tableaux, si l'on a eu en vue l'auteur du *Prisonnier*, des *Musiciens russes* ou du *Hache-paille*, si enfin l'on a couronné l'un des praticiens les plus habiles et les plus spirituels de notre temps, nous applaudissons des deux mains, mais dans ce cas nous ferons remarquer qu'il a déjà obtenu, en 1867, une grande médaille d'honneur. Si, au contraire, on a visé exclusivement l'*Éminence grise*, toile qui n'est pas des meilleures dans l'œuvre du peintre, et désigné par là le morceau le plus considérable, le plus élevé, le plus parfait du Salon tout entier, nous ne pouvons nous empêcher de manifester quelque étonnement, surtout lorsque l'on avait sous la main une composition comme celle de M. Matejko.

Nous avons à peine besoin de décrire le sujet de l'*Éminence grise;* tout le monde le connaît. M. Gérome y a introduit, plus que dans aucune autre peut-être de ses œuvres, cet élément acteur dont nous parlions plus haut. La scène se joue sur les marches du grand escalier du Palais-



CROQUIS DE M. GÉROME POUR L'*Éminence grise*.

Cardinal, qui développait alors majestueusement sa double volute devant la colonnade du vestibule de ce palais, successivement habité par Richelieu, Mazarin et l'abbé Dubois, que l'on pourrait appeler le palais des Éminences. Cet escalier, auquel le peintre a donné une si grande importance, est orné d'une magnifique rampe en fer forgé, à volutes et à rinceaux, portant les chiffres entrelacés du cardinal, et rappelle un peu la disposition architectonique de l'escalier actuel de la Comédie-Française. A droite, isolé, dédaigneux et hautain, avec la roideur monacale d'une figure de Zurbaran, descend lentement l'Éminence grise, dans son froc de bure, tête nue et pieds nus, les yeux baissés, le nez enfoncé dans son bréviaire et comme absorbé par l'importance de ses pensées intérieures; à gauche, monte vivement, dans un pêle-mêle chatoyant de costumes, un groupe de prélats, de seigneurs et de courtisans courbés et saluant jusqu'à terre. A droite, c'est la pauvreté maîtresse et triomphante; à gauche, la richesse effacée et asservie, la puissance du nom et de la fortune s'humiliant devant la puissance de l'intelligence. M. Gérome, comme toujours, a cherché une antithèse et l'a tendue jusqu'à la dernière limite; reste à savoir s'il est demeuré dans la vérité de l'histoire et dans la logique des choses humaines. La figure de l'Éminence grise est excellente. C'est bien là celui qui fut le bras droit et peut-être l'inspirateur de Richelieu, ce père Joseph dont il disait un jour : « Je ne connais aucun ministre capable de faire la barbe à ce capucin, quoiqu'il y ait belle prise! » C'est bien là ce moine-soldat, ce personnage mystérieux qui joua un si grand rôle dans les affaires de France, mélange singulier de mysticisme, de rouerie et d'esprit pratique. Mais les figures des courtisans sont, selon nous, contraires à la vraisemblance la plus simple. Le prosternement que l'artiste leur a infligé et qui les courbe, comme des roseaux sous un vent d'orage, est manifestement exagéré. L'aristocratie française sous Louis XIII n'avait point encore cette souplesse d'échine ; dans un temps où une autre Éminence, l'Éminence rouge, ne put faire plier certaines têtes qu'en les coupant, les grands seigneurs n'auraient su descendre jusqu'aux attitudes des courtisans de *Barbe-Bleue*.

Rex tibicen! le Roi joueur de flûte! tel est le titre de l'un des deux autres tableaux exposés par M. Gérome. Dans un cabinet de travail décoré selon le goût Pompadour et garni de meubles tarabiscotés et rococos, au milieu de livres, de cahiers de musique et de paperasses en désordre, un personnage habillé en costume de général, les bottes couvertes de poussière et de crotte, les jambes écartées et tournant le dos, dans une posture fort peu parlementaire, joue de la flûte avec furie. Avec la meilleure bonne volonté du monde nous ne pouvons reconnaître le grand



LE PARDON DE GUÉMÉNÉ, fragment d'un tableau de M. Pille. (Croquis de l'auteur.)

Frédéric dans ce joueur de flûte enragé et grotesque. Il se peut qu'il ait eu les joues fardées et les sourcils peints, il est certain qu'il avait des travers et des petitesses d'esprit; mais il est impossible que le souverain qui a tenu tête à l'Europe pendant quarante ans, que l'homme de guerre qui a fondé la puissance militaire de la Prusse ait jamais eu l'air idiot et ridicule. Pourquoi donc M. Gérome voit-il toujours l'histoire par ses petits côtés et les grands hommes par leurs laideurs? Quant à l'autre tableau, *Une Collaboration*, qui représente Molière chez le vieux Corneille, nous le tenons pour l'un des moins bons qu'il ait encore faits. Ni Corneille ni Molière n'eurent jamais cet air de marchands de bœufs concluant un marché.

M. Gérome a, du moins, un mérite qui ne l'abandonne jamais : c'est qu'il dessine admirablement. A côté de lui les plus habiles paraissent des écoliers, et cependant le talent foisonne, l'adresse technique et le tour de main sont choses ordinaires, l'esprit mousse et petille partout. Nous avons une armée de costumiers qui sont de vrais petits maîtres : Vibert, Pille, Roybet, de Beaumont, Fichel, Firmin Girard, Wetter, Delort, Pallière, Lesrel, Édouard Richter, Rougeron, Edmond André *e tutti quanti!* Nous avons le petit coin des Italiens, Cortazzo, Pascutti et Castiglione, et celui des Espagnols, dont M. Madrazo est le chef, Melida, Araujo, Los Rios et Fernandiz. Nous avons aussi les attitrés du Directoire et de la Révolution, c'est-à-dire les courtisans de la dernière mode, Berne-Bellecour, Jules Goupil, Hayon, et les derniers venus, Mélingue et Le Blant, ce dernier se posant d'une façon très-remarquable avec le mordant et dramatique tableau de l'*Assassinat de Lepelletier-Saint-Fargeau;* ici ce ne sont plus des acteurs qui débitent leur rôle, mais des hommes dans l'exact costume de leur temps, avec leurs passions et leurs instincts mis à nu.

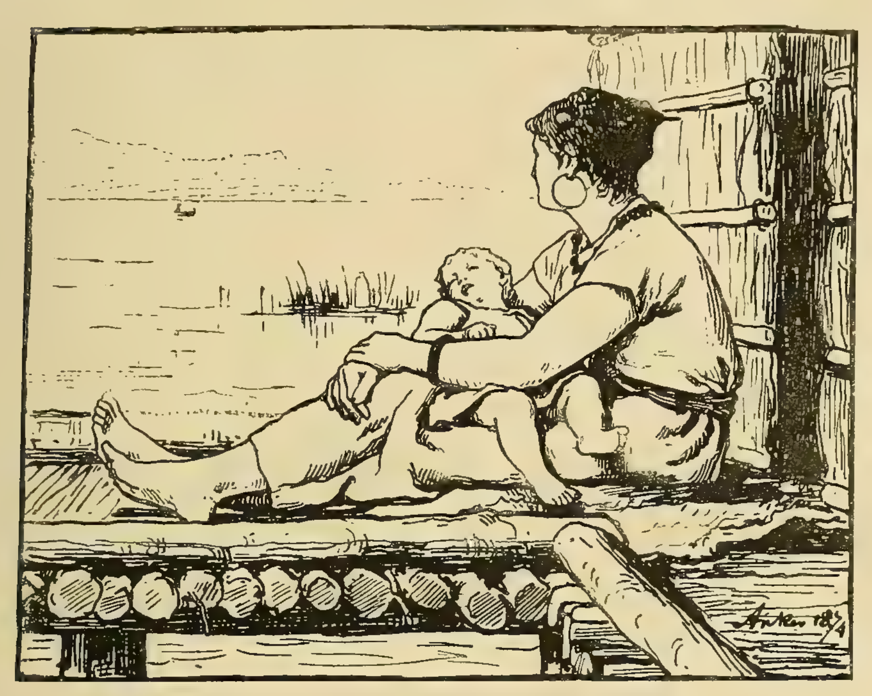
MM. Vibert, Pille et de Beaumont se montrent cette année sous leur meilleur jour. Jamais M. Vibert, qui a de l'esprit jusque dans le bout des ongles, n'a trouvé un trait plus spirituel que la *Réprimande;* jamais il n'a mieux ni plus finement peint. Cette *Réprimande* est d'une gaieté parfaite; c'est un petit dialogue de comédie ciselé avec un art exquis. — La scène se passe en Espagne.— Dans un jardin : à gauche, un banc de bois peint en vert; à droite, un large fauteuil capitonné de moelleux coussins, un guéridon couvert d'une nappe en point de Venise et, sur ce guéridon, les restes d'une fine collation. Dans le fauteuil s'étend un bon gros abbé, homme important et bien nourri, confident de tous les secrets et secours de toutes les fautes; à ses pieds, — détail qu'il ne faut pas négliger, — ronfle, pelotonné sur lui-même, le despote de la maison, un admirable chat gris. Sur le banc sont assises, dans l'attitude



LE RETOUR DE LA PÊCHE AUX HUÎTRES, tableau de M. Feyen Perrin. (Croquis de l'auteur.)

modeste des petites gens, une mère et sa fille, celle-ci rousse comme le sont les Espagnoles quand elles sont rousses, c'est-à-dire d'un beau roux enflammé et lumineux, mais jolie à croquer avec son grand peigne d'écaille, en éventail sur le coin de l'oreille, et son bouquet de fleurs rouges dans les cheveux, sa veste de velours vert à floches et sa robe de satin rose garnie de dentelle blanche; futée comme une mouche, sous son petit air de contrition, et « esveiglée comme une matinée de printemps ». Ce que raconte la mère à l'abbé sur la conduite de la *señorita*, on le devine aisément à son geste de désespoir comique et à la moue de l'abbé qui se renverse en roulant de gros yeux et en humant une large prise; Molière aurait su le dire en bon français, en la traitant de pendarde. On devine aussi que la réprimande ne sera pas bien sévère et qu'il pourra y avoir des accommodements avec le ciel. Tout cela est mis en action avec une verve aimable et charmante. M. Vibert est plus peintre encore, s'il se peut, dans un portrait de Coquelin aîné, assis et renversé sur un sopha, dans le rôle de Mascarille des *Précieuses.* C'est large et incisif comme une esquisse de maître, avec des réveils de tons, rouges et jaunes, tout à fait étonnants. L'acteur, sous les rubans et les dentelles de son costume, est là, vivant et parlant, avec son œil expressif, son nez au vent et ses moustaches retroussées, sa figure pétrie de malice et de bonne humeur. — M. Pille a quitté cette année les historiettes à costumes pour les récits plus naïfs de la vie campagnarde. *Le Pardon aux environs de Guéméné* est une œuvre grave et sincère, d'un aspect très-personnel et très-original. Si M. Pille n'a pas mis assez de variété dans les attitudes de ses figures qui sont étendues pêle-mêle sur l'herbe, comme des bestiaux au pâturage; s'il ne s'est point suffisamment préoccupé de l'équilibre et de la clarté de sa composition dans le sens de l'effet, il a du moins fait un effort dont nous devons lui tenir grand compte. Les *Têtes folles* de M. de Beaumont demeurent parmi les jolies choses du Salon. Celui-ci est toujours le dessinateur élégant et délicat que l'on connaît, mais nous le félicitons également de se présenter avec plus de simplicité et de naturel. Il y a, dans le fond de son petit tableau, un panneau de vieilles tapisseries à personnages, sobrement et largement indiqué, qui est une merveille d'invention et d'exécution. Nous voudrions dire aussi quelques mots de M. Firmin Girard dont les trois envois sont parmi les plus remarqués du Salon. *Les Fiancés* notamment ont obtenu un très-grand succès. Pour nous, M. Firmin Girard est un peintre merveilleusement doué qui, après avoir paru trouver sa voie avec *la Bouquetière* du Salon de 1872, la cherche encore; qui tâtonne et qui éparpille ses forces. Il peut monter au premier rang ou s'user, cela dépendra beaucoup de la route qu'il va prendre.

Voici maintenant les peintres de la vie contemporaine, nous pourrions plutôt dire des modes féminines de notre temps, MM. de Nittis, Duez, Kaemmerer, Alphonse Hirsch et Maxime Claude. — M. de Nittis, le fameux Nittis de *la Diligence jaune*, est un petit maître d'une adresse



L'ATTENTE, tableau de M. Anker. (Croquis de l'auteur.)

inimitable, qui peint la nature extérieure avec une précision, une sûreté et un bonheur de main qui ne sauraient être dépassés. Par certains côtés, spécialement par la façon dont il exprime le relief des formes et l'épaisseur des plans en pleine lumière, il égale M. Meissonier lui-même. Comme lui, il trouve la largeur et la liberté du dessin sous les recherches les plus exiguës et les plus méticuleuses de sa brosse. Dans ce délicieux bijou que l'on appelle *la Diligence jaune*, il avait peint le soleil aveuglant de l'été, la chaleur écrasante du Midi sur la terre desséchée et poussiéreuse. Il reprend la même note, avec une réussite d'effet presque égale. *Dans les blés :* cela dit tout. Deux amoureux, doucement enlacés, suivent un étroit sentier à travers la moisson qui craque au soleil. Il semble que l'on entende, au milieu de l'air immobile et brûlant, le murmure indéfinissable des blés qui mûrissent, le vague bruissement des

insectes, le petillement monotone et imperceptible de l'herbe qui sèche, de l'épi qui s'ouvre et se fend. Il fait, en vérité, bien chaud dans ce petit tableau de M. de Nittis. Dans celui qui lui fait pendant, où l'on voit courir en hâte sur une pelouse du bois de Boulogne, frissonnant sous leurs robes épaisses et garnies de fourrures, les mains dans leurs manchons, trois jeunes femmes, que suit de loin, dans l'allée déserte, un élégant coupé, il fait, au contraire, un froid de loup. N'y a-t-il pas dans ces trois figurines qui traversent d'un pas rapide, en inclinant légèrement la tête en avant, le brouillard glacé du matin, l'image exacte de l'hiver? et dans ces jolis visages, où le sang fouetté circule plus vite, dans ces épidermes rougis par la morsure de l'air et qui transparaissent sous les voilettes de tulle qui les couvrent, la sensation précise du froid? — M. Kaemmerer, lui aussi, dans la *Plage de Scheveningue,* a cherché avec une audace plus grande encore, parce que le motif est plus complexe et plus développé, l'intensité du plein soleil et la franchise du plein air. Il a triomphé sans coup férir d'une énorme difficulté. Il s'agissait de représenter les horizons bas d'une plage sablonneuse, au moment où la mer retirée permet à la cohue des baigneurs en grande toilette de venir s'asseoir sur le sable; de mettre à sa place et à son plan, sans confusion et sans pesanteur, cet ensemble étincelant et bariolé, la mer qui étale au loin ses minces et vertes volutes que couronne un liséré d'écume, les lourdes guérites roulantes, en bois couvert de toile, les enfants qui jouent et construisent des forteresses dans le sable mouvant et encore humide, les groupes qui se forment au hasard des rencontres, les femmes vêtues de couleurs claires et assises sur des chaises peintes en blanc, les hommes, en costumes légers de coutil et de nankin, les dunes arides et, par derrière, au milieu de la nudité de la côte, les constructions blanchies à la chaux, bourgeoises et vulgaires du Casino. Les terrains et les costumes, surtout les premiers plans, gris sur gris, sont d'une habileté merveilleuse. Ceux qui ne voient que la logique et la justesse de l'effet regretteront seulement que M. Kaemmerer ait volontairement exagéré le parti pris de lumière sous un ciel lilas et plombé. Il fait sur sa plage une chaleur de fourneau à réverbère, et il est certain que toutes ces jolies promeneuses ne sauraient rester à visage découvert et sans ombrelles, sous un soleil d'une semblable vivacité.

M. Duez est un jeune peintre dont le nom, hier encore, était ignoré. La grande étude brutalement réaliste, *la Lune de miel,* qu'il avait exposée au dernier Salon, le signalait tout au plus comme l'un des futurs champions de l'école de la tache, mais ne pouvait laisser prévoir que sa personnalité se dégagerait aussi promptement et qu'elle prendrait rang,

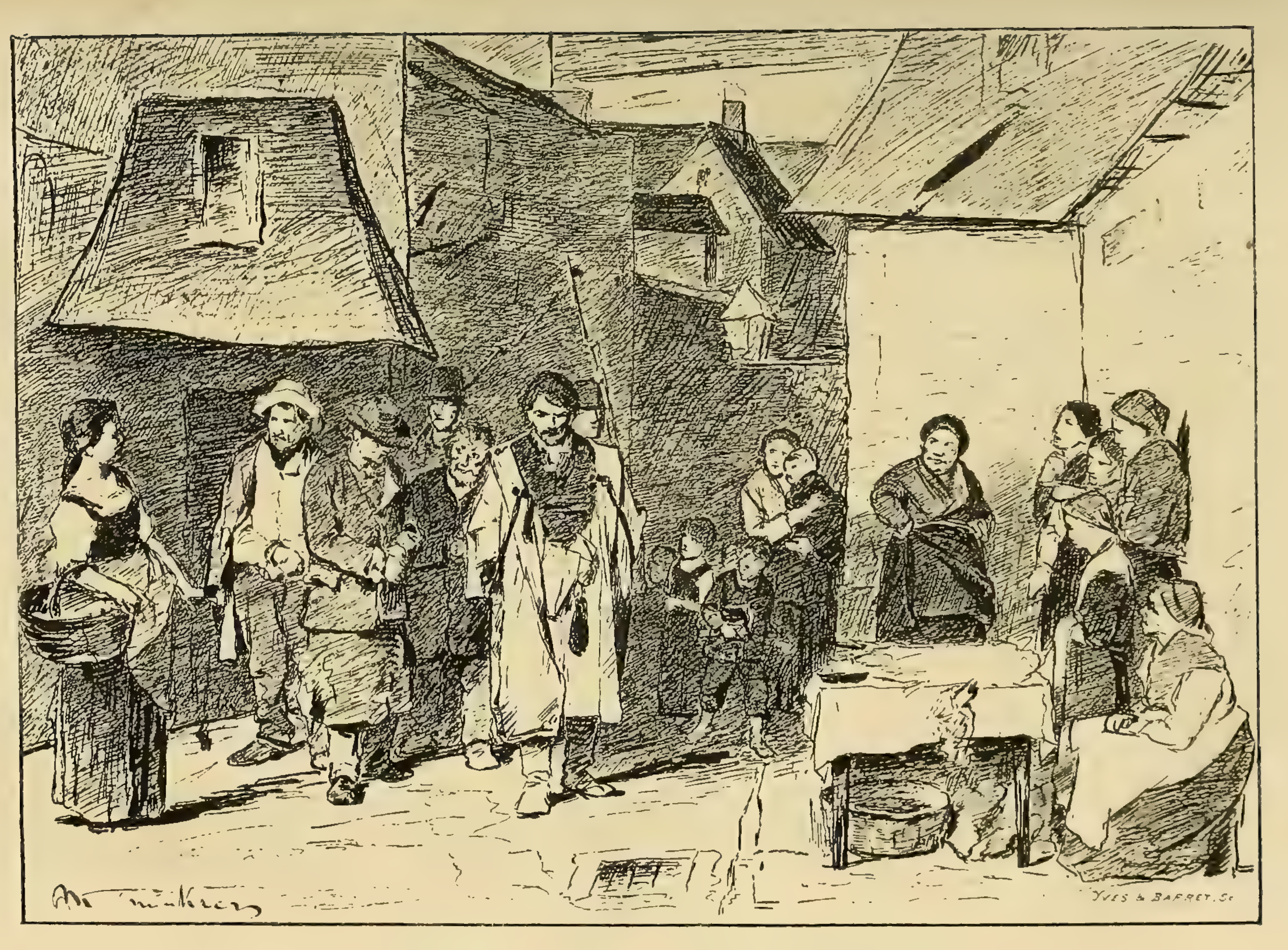


JEUNE FILLE DE L'HERZEGOVINE, tableau de M. Cermack. (Croquis de l'auteur.)

un an après, avec un succès de vogue aussi net. *Splendeur et Misère*, telle est la légende du tableau de M. Duez. N'insistons pas sur le côté littéraire, moral et philosophique, c'est-à-dire prétentieux et antipictural, du sujet lui-même, qui vise un peu trop au souvenir de Gavarni, et ne considérons que la valeur pittoresque de la peinture. C'est un diptyque, un panneau à deux compartiments qui encadre les deux termes d'une comparaison : l'*alpha* et l'*oméga*, le commencement et la fin, le haut et le bas de la courtisane. A droite, c'est la lorette jeune, insolente, insouciante et tapageuse, une reine de la tribu des chignons rouges qui croit à l'éternité de ses vingt-deux printemps; à gauche, en regard, c'est la lorette vieillie, ratatinée et sordide, qui promène sa misère en haillons et cherche pâture dans l'inconnu sinistre de la fange et du ruisseau : — « Les poëtes de mon temps m'ont couronnée de roses... et ce matin je n'ai pas eu ma goutte ! et pas de tabac pour mon pauvre nez ! » — Il était facile de glisser dans le cynisme de la satire. Le sujet étant admis, il faut reconnaître que M. Duez est resté élégant et bien élevé; il a vu avant tout dans l'opposition de ces deux figures un motif de décoration. Il les a faites de grandeur naturelle, rapidement et à grands traits, comme des portraits. Pour la facture, M. Duez appartient à l'école de M. Carolus Duran, mais il cherche d'abord l'harmonie du ton. Il a des gris bleuissants, des noirs veloutés, des roux éteints, des verts sombres de la douceur la plus rare; ses timbres s'associent d'une manière exquise, dans une sonorité discrète et concentrée. Les vêtements et les étoffes sont peints avec un *brio* ravissant. A quelque distance, vues, par exemple, à travers l'encadrement de la porte qui leur fait face, elles prennent une valeur de ton singulière. Elles semblent marcher, elles s'animent, elles font illusion.

A ces noms il faut joindre ceux de MM. Toulmouche, Saintin, Goubie, Plassan et Truphême. Ceux-ci vivent dans l'atmosphère des villes et dans le convenu de la civilisation en habit noir; mais voici les narrateurs de la vie campagnarde, les voyageurs et les ethnographes, MM. Brion et Jundt, — celui-ci très en progrès avec son *Denier de sainte Anne*; — Pierre Billet, Feyen-Perrin, avec un *Retour de la Pêche aux huîtres* plein d'animation, Anker, avec une charmante étude intitulée l'*Attente*; Edmond Lebel, Cermack, avec ses *Souvenirs du Monténégro*, Sain, Léonce Cordier, avec une remarquable *Vue du Baptistère de Sainte-Justine*, à Padoue; Bonvin, toujours excellent; Worms, avec ses *Maquignons espagnols*, composition un peu à la débandade et qui manque d'effet; Édouard Castres, Munkacsy et Leloir.

M. Billet, rival heureux et élève de M. Jules Breton, n'a rien fait de



LES RÔDEURS DE NUIT, tableau de M. Munkacsy. (Croquis de l'auteur.)

plus original que ses *Ramasseurs de bois* et ses *Fraudeurs de tabac*. On reprochera peut-être au premier de ces tableaux le rendu sommaire et un peu vide, la tonalité étrange du paysage, de ces grands arbres de la forêt, dénudés et ébranchés, qui s'élancent comme les fûts d'une colonnade en ruine, mais les figures des ramasseurs de bois ont une dignité de style et une fermeté de silhouette peu communes. Pareillement, les *Fraudeurs de tabac*, groupe hardi de contrebandiers qui courent avec leurs chiens, par une froide journée d'hiver, à travers les champs couverts de neige, forment une composition bien rhythmée, d'une impression juste et forte. — Depuis le *Bazar japonais*, du Salon de 1872, où l'on voyait, entre autres japonaiseries amusantes, un vieux peintre accroupi, à la bonne figure chaussée de lunettes, patient et méticuleux, enluminant des masques de carton à la mine rébarbative, le talent de M. Castres, à peine remarqué à cette époque, s'est développé et précisé d'une façon rare. Ce n'est pas lui que l'on accusera d'user jusqu'à la corde une note à succès et de labourer avec une persévérance imperturbable le même petit champ. Non-seulement il est maître de son exécution, qui est vive, colorée et chaleureuse, précieuse et ferme sans sécheresse, mais son imagination est fertile en inventions piquantes. Le voilà aujourd'hui qui chemine, par la neige et par le dur hiver, à travers les steppes déserts de la Russie méridionale, avec une troupe de Tziganes en voyage et qui, après, nous conduit sur l'une de ces routes pimpantes et joyeuses qui longent, entre les villas et les jardins ensoleillés, sous les terrasses et les vérandas garnies de pampres, ces beaux lacs italiens qui étincellent comme des saphirs, dans l'écrin verdoyant de la Lombardie. C'est le va-et-vient matinal des moines, des servantes et des contadins s'en allant au marché, c'est la gaieté expansive d'un peuple qui vit dans la rue, c'est l'air et le soleil entrant à pleine volée. Quelle excellente composition ! comme tout y est pondéré naturellement et simplement ! — Nous devons aussi constater un réel progrès dans le talent de M. Munkacsy. Lorsque celui-ci se sera décidé à sortir définitivement de la cave où il avait commencé à peindre, lorsqu'il aura abandonné le parti pris du noir et qu'il consentira à mettre ses personnages dans la bonne lumière du bon Dieu, il occupera une place très-distinguée parmi les peintres les plus sincères de notre temps. Son *Mont-de-Piété* nous plaît médiocrement, mais ses *Rôdeurs de nuit*, malgré cet étrange artifice d'éclairage qui mélange, dans le même cadre et à doses égales, l'éclat du jour et l'obscurité de la nuit, sont une œuvre vigoureuse et qui nous retient. Il y a dans M. Munkacsy, comme dans M. Matejko, un fond de race viril et solidement établi qui n'a point dit



F. HUMBERT PINXT · WALTNER SC.

LA VIERGE, L'ENFANT JESUS ET ST JEAN BAPTISTE.

Gazette des Beaux-Arts · Imp. A. Salmon, Paris



CHEZ LES BERGERS (KABYLIE), tableau de M. Washington. (Croquis de l'auteur.)

son dernier mot. Quant à *l'Esclave* de M. Leloir, c'est une perle rare, ou mieux une fleur exotique dont on ne se lasse pas de respirer le pénétrant parfum. Rien ne l'égale au Salon pour le fondu harmonieux et la richesse de la couleur, qui semble avoir emprunté ses gammes aux vieilles étoffes de la Perse. La figure nostalgique de cette esclave vêtue de noir, qui fait vibrer sous ses doigts effilés sa guzla de bois de cèdre, a une poésie vague que l'on n'oublie pas.

Voici maintenant le coin, plein de séve et de vaillance, des orientalistes, MM. Mouchot, Pasini, Washington, dont le talent délicat et coloré n'est point encore suffisamment apprécié; Guillaumet, de Bellel, Baugniès, Vidal et, le plus fin d'entre tous, M. Fromentin. — Quelle nature exquise d'artiste et de poëte que celle de M. Fromentin ! Il est le seul peut-être avec Henri Regnault, il est le premier, du moins, qui ait compris et rendu le caractère précis des pays algériens, et il l'a rendu non-seulement avec son dessin qui est si parfaitement adroit, non-seulement avec sa couleur qui pare son dessin des vêtements les plus riches, mais avec sa plume qui est celle d'un prosateur de premier ordre. Il nous semble même que l'écrivain d'*Une Année dans le Sahel* et d'*Un Été dans le Sahara,* deux petits volumes qui resteront au nombre des chefs-d'œuvre de la langue française et des plus parfaits modèles de la littérature descriptive, est supérieur, si cela est possible, au peintre des *Fauconniers* et de la *Tribu en voyage*. Cet admirable pays, dont rêve éternellement la pensée de ceux qui l'ont entrevu, a pris un corps et une âme dans l'œuvre peinte et écrite de M. Fromentin. Depuis longtemps déjà M. Fromentin a quitté cette terre promise du poëte et de l'artiste, mais il n'a rien oublié de la vision d'autrefois; son œil a emporté l'image vivante des hommes et des choses, et aujourd'hui encore, ainsi que le prouvent les deux ravissantes compositions qu'il a exposées, le *Ravin* et le *Souvenir d'Algérie,* sa mémoire n'a rien perdu de sa vivacité. L'homme même, chez lui, en a gardé comme l'empreinte ineffaçable; il a conservé quelque chose du cuit et de l'émacié des races du désert et, causeur charmant s'il en fut, lorsqu'il s'anime au choc d'une idée, sa parole ailée et subtile rappelle celle de l'improvisateur arabe. — *Le Ravin* restera au premier rang dans son œuvre, parmi ses tableaux les plus complets et les plus brillants. Il y règne, en vérité, une délicieuse fraîcheur. Quel calme et quelle discrétion d'effet ! Au milieu d'une belle falaise ocreuse et sombre, que couronnent quelques touffes de lentisques et d'oliviers, s'ouvre une large grotte. Du fond de son ombre obscure et transparente, dont le velouté indéfinissable fait penser à l'aile de la chauve-souris, une source s'échappe en un mince filet d'argent. M. Fromentin n'a-t-il

pas songé là à ses promenades aux environs de Blidah et à l'Oued-el-Kebir ? « La petite rivière prend naissance, dit-il, au fond d'un ravin étroit, peu profond, et, comme toutes les rivières montagneuses à leur origine, on la surprend d'abord dans un riant berceau à fond de roche, tapissé de feuillages, de roseaux et de lauriers-roses ; elle y naît dans la fraîcheur de l'ombre, dans la retraite et dans le silence, comme les idées dans le paisible cerveau d'un solitaire..... La montagne est rocheuse, escarpée et fréquemment creusée par de profonds éboulements. On y voit peu d'arbres, excepté de loin en loin quelques vieux oliviers plantés horizontalement dans les talus. » N'est-ce pas en six lignes le tableau tout entier ?

M. Pasini peint l'Orient turc, qui est fort au-dessous de l'Orient arabe et qui en diffère autant que le joli diffère du beau; mais il le peint avec tant d'esprit et d'entrain, il lui prête un attrait si piquant, qu'on ne sait s'il le copie ou s'il l'invente. Nous ne ferons qu'un reproche à M. Pasini, c'est de répéter, sans les varier beaucoup, ses deux tableaux à succès du précédent Salon. C'est encore une porte de mosquée avec ses montants en plaques de faïence à dessins bleus, exécutés avec des procédés d'empâtements si curieux, son auvent en tuiles vernissées, — seulement il est rond au lieu d'être carré, — avec la même opposition brusque de soleil et d'ombre; c'est une place de marché à Constantinople, avec ses grands platanes, ses volées de tourterelles grises, son vivant et amusant carnaval de femmes sous le haïk et sous le féredjé de couleurs claires, de marchands de pastèques, de kawadjis et de fripiers ambulants, de Juifs, de Turcs, de Bulgares, de Circassiens, d'Arnautes, de Géorgiens, de Grecs, de Persans et d'Arméniens, quelque chose enfin comme une page du livre étincelant de Théophile Gautier.— M. Mouchot, au contraire, vise à l'effet large et simplifié, et par l'accent de son dessin, par son sentiment profond des aspects orientaux, par sa couleur même qui s'étale en belles nappes harmonieuses, il atteint au style et à l'effet héroïque; ceci nous frappe dans son admirable tableau de la *Prière du soir*. Au milieu de la plaine brûlante et sablonneuse, ces musulmans dans leurs longues gandouras de laine, descendus de leurs chameaux et tournés vers la Mecque, à l'heure où le soleil se couche, à l'heure où la voix grêle et ardente du muezzin appelle, aux quatre coins de l'horizon, les fidèles à la prière du soir, ont une dignité orientale véritablement superbe.

LOUIS GONSE.

(*La fin prochainement.*)

EXPOSITION

EN FAVEUR

DE L'OEUVRE DES ALSACIENS ET LORRAINS

DEMEURÉS FRANÇAIS[1]

TENTURES.



E mobilier, dans ses transformations successives, nous a peut-être entraîné un peu loin; nous ne devons pas négliger pourtant un art qui tient d'aussi près aux élégances de la vie, la tapisserie. Nous serons aussi rapide que possible, bien qu'il y ait là matière à une étude des plus attachantes. En effet, entre l'époque où les mosaïques byzantines ornaient les basiliques et le moment où les maîtres purent couvrir les murs de leurs fresques imposantes, les tapisseries durent dissimuler la nudité de la pierre, et les plus importantes fabriques s'élevèrent pour répondre à ce besoin et fournir en même temps aux embellissements des demeures privées. Plusieurs des pièces exposées témoignent, par les sujets qu'elles représentent, de l'usage auquel elles étaient destinées. Il faut avant tout citer celle qui appartient à M. le baron Charles Davillier, et qui nous montre, dans la forme des anciens retables d'autel, un tableau des plus intéressants : au centre, dans un encadrement gothique, la Vierge couronnée par les anges tient sur ses genoux l'Enfant divin; à sa droite, on voit le frappement du rocher, et à gauche l'ange qui vient remuer, sous un édicule à colonnettes, l'eau de la piscine probatique. Tout cela, d'une excellente exé-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, 2e période, p. 551.



TAPISSERIE DU XVᵉ SIÈCLE.

cution et d'un art déjà fort remarquable, serait daté par l'anachronisme des costumes, si l'auteur n'y avait inscrit : ACTUM ANNO 1485. L'œil est attiré par un autre tableau religieux appartenant au même amateur, et que l'on peut à tous les points de vue considérer comme le chef-d'œuvre du genre. Sur son merveilleux tissu rehaussé d'or et d'argent, l'artiste a représenté, dans un somptueux paysage, le Christ appuyé sur une bêche, apparaissant à la Madeleine. Celle-ci, agenouillée, les bras étendus dans un mouvement d'admiration et d'extase, est d'une beauté toute raphaëlesque; les plis de son costume s'étendent moelleusement, ses mains et les nus de la figure du Christ sont dessinés avec une science parfaite. Le possesseur estime pourtant que le carton pourrait être d'un maître allemand; nous avions pensé y voir l'art italien pur, et notre sentiment se trouvait corroboré par la délicate bordure arabesque qui encadre le sujet; c'est d'ailleurs à Bologne que M. Davillier a découvert ce trésor, mais cela ne prouve rien.

Pour reprendre avec un peu d'ordre, signalons une petite tapisserie à personnages de la fin du XIVe siècle, exposée par M. Fau. La naïveté s'y manifeste avec évidence, et, soit à défaut d'expérience, soit qu'on ait réservé au travail de l'aiguille cette partie de l'exécution, toutes les têtes sont restées vides, à l'état de silhouettes.

Si nous devions en croire une tradition conservée dans la famille de Mme la princesse de Beauvau, à qui cette pièce appartient, la tapisserie dite *de l'Oiseau* montrerait l'art du XVe siècle. Cette tapisserie aurait été prise dans la tente de Charles le Téméraire lors de sa défaite à Nancy en 1477. Disons pourtant que les costumes semblent annoncer le commencement du XVIe siècle; ils se rapprochent beaucoup de ceux qu'on retrouve dans les tentures religieuses exposées par M. Peyre, et qui sont datées de 1518.

Voici, encore du commencement de ce siècle, un tableau que nous aurions pu rapprocher du Christ apparaissant à Madeleine : la Vierge, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, est assise en face de sainte Anne dans un édicule élégant; de chaque côté se tiennent des anges; ce morceau remarquable appartient à M. Stein. Plus archaïque est *le Baptême du Christ,* exposé par M. Maillet du Boulay; nous reconnaissons là une main allemande suivant les traditions d'Albert Dürer; mais le faire est serré et l'œuvre fort recommandable. En voici une moins fine apportée par M. Fau, et franchement allemande, comme le prouvent ses inscriptions. Datée de 1544, elle déroule toute la légende d'Aubry de Montdidier et du chien de Montargis. Il y a là des détails de mœurs et de costume curieux à étudier. Il en est de même de la tapisserie au petit point, où, sur un

fond représentant la vue d'un palais et d'un parc, défilent des personnages vêtus à la mode adoptée sous Henri III. C'est encore à M. Davillier qu'on doit cet intéressant spécimen de tenture.

Maintenant nous ne pouvons plus décrire, cela nous mènerait trop



LE CHRIST APPARAISSANT A LA MADELEINE.

loin; tout le monde connaît les grands travaux exécutés sous Louis XIV, d'après les cartons de Lebrun et Van der Meulen; voici, comme type, une très-belle tapisserie appartenant à M. Beurdeley; d'autres, d'époque plus récente et d'une fraîcheur remarquable, sont exposées par M. Richard Vannier; elles paraissent provenir aussi de la manufacture des Gobelins;

mais on n'en saurait répondre, car, par une recherche de luxe, les organisateurs de l'Exposition ont caché sous un encadrement de velours les bordures des tapis, lesquelles sont habituellement marquées du signe particulier à la fabrique. Quant à la suite représentant les aventures de Psyché, et appartenant à M. Guénot-Laurent, elle est sortie de la fabrique de Bruxelles et donne une haute idée de cet établissement.

Nous ne saurions terminer sans appeler l'attention sur un morceau capital, presque caché sous les empiétements de la peinture et qui offre pourtant un bien vif intérêt historique. C'est l'une des pièces de la tapisserie exécutée à Arras sur les cartons de Raphaël, cartons conservés à Hampton-Court. Dans les parties qu'on peut apercevoir, on retrouve toute l'élévation de style du maître, et le travail témoigne encore combien était fondée la réputation d'une fabrique qui a donné son nom, en Italie, à l'industrie même de la haute lisse; on y appelle *arazzi* les tapis de ce genre. Le morceau exposé par M. Ad. Léofanti est mieux conservé que ceux qu'on va voir au Vatican.

L'Orient, ce pays d'origine des tapisseries, n'est représenté que par une pièce, mais cette pièce est un chef-d'œuvre. Sur des fonds d'or et d'argent, l'artiste persan a semé les élégantes arabesques, les fleurs ornemanisées en tissu velouté des couleurs les plus suaves; rien ne saurait être plus riche ni plus doux à l'œil; c'est à M. Spitzer que ce tapis appartient.

Nous voudrions pouvoir décrire les autres tentures qui se trouvent dans la salle n° 11, c'est-à-dire les brocarts et les velours vénitiens, et surtout les splendides broderies en soie ou en or de relief exposées par MM. Escosura, G. Roussel, Maillet du Boullay et Récappé; mais le temps nous presse et ces pages ont des bornes.

ORFÉVRERIE.

Pour briller sur ces tentures éclatantes et dans les meubles aux bois polis, aux incrustations métalliques, il fallait des objets de haut luxe et d'une facture puissante. Ces objets, nous allons les trouver en grand nombre, soit dans la salle de la famille de Rothschild, soit pressés dans les vitrines des autres exposants. Le Portugal nous offre ses orfévreries historiées dès le règne de Louis XII (M. Spitzer); voici, à M. le baron Seillière, un drageoir repoussé figurant l'histoire de Samson, et dont les reliefs détachés, la composition détaillée, peuvent rivaliser avec les tours de force de Caradosso et de Benvenuto Cellini. Pour l'Italie, arrêtons-nous devant le plat de Mme de Rothschild, où la lyre d'Orphée attire dans un

splendide paysage tous les êtres sauvages de la contrée; l'aiguière d'accompagnement est d'une proportion ravissante et d'une composition des plus riches. Cet autre plat, autour duquel surgit une théorie de dieux marins, a toute la fougue des compositions de Polydore de Caravage. Voici encore, dans les expositions de MM. Stein et Spitzer, des pièces fort remarquables; là ce sont des aiguières et plateaux en argent, de travail espagnol et portugais; ici un plat allemand paraissant remonter au XVe siècle; puis de ces conques de nacre gravée, montées avec goût par les orfévres d'Augsbourg.

Ceci va nous mener naturellement aux hanaps compliqués de l'Allemagne, aux coupes et aux calices plus simples de formes, mais non moins riches de détails. Citons en première ligne le hanap bossué surmonté d'un couvercle portant une statuette, et qui, parmi ses décorations repoussées, offre des médaillons d'armoiries aux couleurs émaillées. Ce précieux spécimen appartient à Mme de Rothschild.

La vitrine de M. Stein va nous montrer d'autres travaux allemands; ce sont des vidercomes dont un daté de 1588. Voici même un hanap qui joint à l'intérêt de l'art celui d'un souvenir historique; il a été fait en commémoration de la bataille de Moncontour, gagnée par le duc d'Anjou en 1569.

Ici encore on pourrait observer l'art dans ses transformations diverses et le suivre du XVIe siècle jusqu'à nos jours; mais l'espace nous manque pour esquisser cette histoire, même à grands traits. Le légumier de vermeil aux armes du cardinal Farnèse, qu'expose M. Léopold Double; les pièces du service de Mme de Pompadour, appartenant à Mme la comtesse de Vergennes; ces magnifiques œuvres de Germain, au nom de MM. le comte d'Haussonville, le comte de Turenne, le comte des Montiers et de Mereinville, demanderaient chacune une description qui nous entraînerait trop loin sans ajouter aux notions déjà publiées dans ce recueil par notre consciencieux et savant collaborateur Paul Mantz. Contentons-nous d'engager les visiteurs à s'arrêter longuement devant ces ouvrages et devant l'élégant chaos d'aiguières, de soupières, cafetières, vases à rafraîchir, exposé sous les noms de M. le marquis de Gallard, Mme Denain, Mme la comtesse de Behague, MM. le comte de Fresne, le baron Seillière, le comte d'Armaillé, Jagon, etc.

Nous ne pouvons négliger pourtant de signaler aux curieux la vitrine n° 3, où M. Straus a réuni les spécimens presque inconnus de l'art hébraïque. Augsbourg et Venise ont concouru à l'exécution de ces précieux monuments, presque tous des XVIe et XVIIe siècles. Le tabernacle portatif est empreint d'un style bien particulier; les lampes, cassolettes

et bijoux divers méritent un examen attentif; enfin parmi les bagues de fiançailles il en est d'une élégance et d'un fini précieux.

ÉMAUX PEINTS.

Il est un autre genre d'orfévrerie dont l'invention va nous reporter au delà du XVIe siècle et nous montrer des ouvrages rivaux, pour l'art, des vermeils repoussés. Limoges est le centre principal de cette fabrication où, sur le cuivre formulé au marteau, l'on étendait une peinture vitrifiable appelée émail.

Appliqué d'abord aux ouvrages religieux, à l'ornementation des dressoirs, l'émail étendit bientôt son domaine; on le vit concourir à la décoration extérieure et intérieure des demeures somptueuses, s'introduire dans le mobilier intime, se réduire aux proportions de l'enseigne et du bijou. Or nous pourrions signaler la presque universalité de ces formes diverses à l'Exposition si le temps et l'espace nous le permettaient.

Réduit à choisir, nous allons du moins citer les chefs-d'œuvre parmi tant de merveilles. Mentionnons en passant le beau triptyque de M. Dutuit, de l'école de Nardon-Pénicaud, où la peinture est rehaussée de perles d'émail et de couleurs translucides sur paillon qui rappellent la splendeur des émaux champlevés du XIIe siècle qu'expose le même auteur.

Puisque nous avons pris pour point de départ le mobilier, occupons-nous d'abord des ouvrages de dressoirs tels que les plats, les aiguières et les coupes. Parmi les premiers nous n'avons que l'embarras du choix pour désigner les œuvres hors ligne. Deux genres se trouvent en présence : l'un sévère d'aspect, empruntant à l'art seul sa puissance, et modelant avec le blanc sur noir les scènes qu'il veut représenter; l'autre ajoutant à ces moyens les couleurs vives, éclairées encore par l'introduction de paillons destinés à donner aux émaux translucides l'éclat des pierres précieuses. Ces deux méthodes ont été appliquées simultanément, et les mêmes artistes ont pratiqué l'une et l'autre. Voici dans la vitrine de M. le baron Seillière deux merveilleux plats signés par Pierre Raymond : l'un, représentant des scènes de la Genèse, est en grisaille; l'autre, offrant l'histoire de Psyché, est colorié avec rehauts d'or; mais tous deux ont sur l'ombilic un portrait peint en émaux polychromes. M. Beurdeley expose une aiguière avec son bassin ovale où l'on voit en grisaille, avec les chairs teintées, une bataille d'après Étienne Delaune, et le triomphe de Bacchus; ici l'ombilic du plat et le pied du vase sont à fond bleu, ce qui réveille singulièrement l'ensemble. Si nous voulions mentionner tout ce que les vases de cette espèce renferment d'intéressant, il faudrait décrire



PLAQUE ÉMAILLÉE D'APRÈS MARC-ANTOINE.

chacun de ceux appartenant à M. le baron Seillière, à MM. Alphonse et Gustave de Rothschild, etc.; nous ne nous arrêterons donc qu'aux pièces qui apportent à l'histoire de précieux documents et à l'art des modèles à méditer. Mme la baronne de Rothschild expose une aiguière et son plateau ovale, représentant saint Jean prêchant dans le désert. Exécutés en émaux de couleur avec paillons, ces spécimens sont signés IEHAN LIMOSIN. M. le baron Alphonse apporte un magnifique plat rond en grisaille portant l'histoire d'Orphée; autour de l'ombilic est cette légende circulaire : *I Court dit Vigier ma faict.* Le dessin de cet émail et son exécution large placent Jean Court parmi les plus habiles artistes de Limoges.

Il nous coûte de passer sous silence la série des coupes couvertes de Pierre Raymond avec leur riche ornementation et leurs fins sujets, presque tous tirés des petits maîtres français; essayons d'achever pourtant la part du mobilier en mentionnant les splendides flambeaux de M. le baron Seillière, de M. le baron Alphonse de Rothschild et de son frère, M. le baron Gustave.

Parmi les coffres, l'un des plus importants appartient à M. Seillière. Il retrace l'histoire de Phaéton, et un monogramme MD nous apprend qu'il a été peint par le singulier artiste dont le nom réel est encore un secret et que les uns appellent Martin Didier et les autres Martin Pape. Ce coffre, d'une grande puissance d'effet, est d'un modelé un peu rond; il y a des oppositions entre le blanc et le noir que ne relèvent pas la vigueur du dessin. Nous préférons de beaucoup le petit coffret en couleurs, peint par Pierre Courtois (M. Spitzer), et surtout les charmantes petites pièces à fond rouge, bleu ou noir semées dans les vitrines de la famille de Rothschild, et sur lesquelles Colin Nouailher Ier a exécuté les travaux d'Hercule, la vie du roi David et des jeux d'enfants.

Mais passons, car voici l'émaillerie qui va entrer dans le domaine de la peinture proprement dite. Comme elle, on la verra retracer l'image des personnages illustres et se faire historienne dans certaines plaques allégoriques ou directement anecdotiques. Mme la baronne de Rothschild va nous offrir le portrait de Luther à l'âge de quarante-huit ans, et Mme de Lafaulotte celui de Rabelais par Jean Pénicaud; mais la grande iconographie appartient de droit à Léonard Limousin, et la série de ses plaques, grandes ou moyennes, est une véritable galerie des célébrités contemporaines. Disons que c'est surtout dans la salle de la famille de Rothschild que ces chefs-d'œuvre se trouvent réunis : c'est d'abord Catherine de Médicis à trois âges différents; puis Élisabeth de France, fille de Henri II et femme de Philippe II d'Espagne; Anne d'Este, duchesse de Guise et de Nemours; Henri d'Albret, roi de Navarre; Marie Tudor; Pie V; enfin le

connétable Anne de Montmorency, appartenant à M. le marquis de Biencourt, et que son cadre sculpté italien a fait classer dans la salle n° 13 consacrée aux meubles.

Comme nous le faisions pressentir, du portrait au tableau il n'y a qu'un pas, et Léonard l'a franchi pour nous montrer Henri II à cheval, ayant en croupe Diane de Poitiers, puis, dans des plaques en largeur représentant en apparence le triomphe de Jupiter, d'Apollon, de Vénus et de l'Amour, divers personnages de la cour, parmi lesquels Charles IX-Apollon, est parfaitement reconnaissable.

Entrés dans cette voie qui leur avait été timidement indiquée par leurs devanciers du commencement du XVIe siècle, comme le prouvent les délicieuses plaques à paillons de Jean Ier Pénicaud, les émailleurs ne s'arrêtèrent plus et ils composèrent de véritables monuments tels que celui exposé par M. Spitzer, où le motif du milieu, exécuté d'après le *quos ego* de Marc-Antoine, se complète par de petits tableaux en couleur et des inscriptions sur émail blanc. Jean II Pénicaud est l'auteur de ce curieux ensemble. Mais le luxe décoratif augmentant, il fallait chercher plus encore. Voici Jean Courtois qui réunit dans un seul ouvrage les ressources du relief et des vives colorations. Au centre, ressort Minerve appuyée sur l'égide et tenant un drapeau; près d'elle est la chouette posée sur une pile de livres, et pour qu'aucun doute ne saisît le spectateur, l'artiste a tracé dans le haut et sous son monogramme cette inscription en or : *Minerve, mère de tous les artz.* Autour de ce motif et sur un fond de fleurs et de fruits se détachent des cariatides en demi-relief, des mascarons et une arabesque que des paillons imitant les pierres précieuses enrichissent encore. Dans cet ouvrage, M. le baron Gustave de Rothschild possède non-seulement un spécimen d'un maître rare, mais encore le dernier mot de ce que l'émaillerie éclatante peut produire. En retrouvant ailleurs de petits miroirs composés dans la même voie par Jean et Suzanne de Court, on ne s'étonne pas que les dames aient admis ces gracieux objets au milieu de la riche bijouterie qui couvrait leurs toilettes.

Disons-le pourtant, malgré le talent que nous rencontrons dans ces ouvrages, ils n'en signalent pas moins une décadence du goût. Avant de clore la première partie de cette revue rapide, qu'on nous permette donc de revenir à quelques œuvres sérieuses et hors ligne qu'on nous reprocherait de n'avoir pas signalées aux curieux.

Et d'abord, arrêtons-nous devant cette plaque circulaire perdue au fond de la vitrine de M. le baron Seillière, et qui a été oubliée au catalogue. C'est une mise au tombeau de l'expression la plus saisissante; quel que soit le Pénicaud qui a remué cette pâte, si grasse et si savam-

ment touchée, il n'y a pas seulement mis sa main; on y sent l'âme et la passion. Une secrète douleur, un recueillement involontaire vous saisissent devant cette peinture grandiose.

Même après cette pièce, on retrouve avec plaisir une *Cène* en grisaille peinte en 1546 par Léonard Limousin, et qui montre son talent sous un aspect tout différent de celui de ses portraits.

Mais la merveille des merveilles ce sont trois pièces, bien petites pourtant, où se révèle un artiste des plus éminents; d'abord c'est, — appartenant à M. Spitzer, — une petite plaque oblongue représentant l'adoration des Mages; le dessin est pur et plein de goût, le modelé doux, rehaussé de touches spirituelles; mais sans aucun nom, aucun monogramme. Sans doute cet homme croyait signer suffisamment avec sa manière personnelle. Heureusemement deux autres émaux de lui vont donner un premier indice : le petit médaillon circulaire appartenant à M. Gatteaux, de l'Institut, et représentant un combat de cavaliers, porte vers le bas les lettres MP conjuguées; ce chiffre, nous le revoyons dans une plaque de quelques centimètres parmi les petits bijoux exposés par Mme de Lafaulotte. Ici l'auteur a minutieusement reproduit le martyre de saint Laurent d'après Marc-Antoine, *avant les fourches*.

M. de Laborde avait classé ce maître parmi les anonymes, en le rapprochant de celui qui signe I P. Notre collaborateur Darcel a maintenu ce rapprochement, en y ajoutant que les deux inconnus sortaient sans doute de l'atelier de Jean II Pénicaud, dont ils auraient adopté la manière.

En présence des monuments nouveaux qui viennent augmenter le bagage de l'anonyme MP, il est impossible de ne pas le sortir de la foule des imitateurs pour lui assigner un rang parmi les maîtres; l'avenir nous éclairera sans doute sur son véritable nom.

ALBERT JACQUEMART.

(*La suite prochainement.*)



LA

GALERIE DE M. SUERMONDT[1]

IV.



APRÈS avoir étudié tant de tableaux, il faudrait reprendre une force nouvelle pour examiner à loisir les dessins du cabinet de M. Suermondt. Dès 1860, Bürger en célébrait la richesse et l'intérêt : depuis lors la collection s'est fort augmentée, et nous y avons retrouvé quelques-uns des morceaux les plus précieux de nos ventes des dernières saisons. Bien qu'il y ait là matière à un chapitre spécial, nous irons vite, et, comme disait notre maître Michelet, nous volerons de cime en cime.

Parmi les dessins italiens, l'un des plus intéressants est un portrait de Léonard de Vinci par lui-même, admirable sanguine provenant de la collection Blockhuyzen. M. Suermondt se propose de faire graver cette précieuse effigie. Le Raphaël a, dit-on, appartenu à Crozat. C'est un dessin à la plume, première pensée du *Saint Georges terrassant le dragon,* du musée du Louvre. Les Titien sont de qualité exceptionnelle. Venise ferait bien des folies pour avoir le dessin de la *Mort de saint Pierre martyr,* le fameux tableau que de lamentables sacristains ont laissé brûler à San Zanipolo. Cette première composition à la plume montre que, lorsqu'il prit le pinceau, l'artiste modifia en plus d'un point le projet qu'il avait conçu. Elle mériterait aussi d'être gravée. Mais c'est avec des couleurs qu'il faudrait reproduire une autre merveille du Titien,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. IX, p. 371, 437 et 525.

le *Paysage boisé*. Ici nous sommes en présence d'une aquarelle, admirablement simple dans la franchise de ses teintes plates. Nous avions rarement vu d'aquarelles du Titien; celle-ci est un chef-d'œuvre : les fières montagnes du fond sont du style le plus héroïque; les troncs d'arbres ont une grandeur architecturale.

Albert Dürer est aussi éloquent dans ses dessins que dans ses peintures. La *Sainte Famille servie par les anges* provient de la collection Thibaudeau. Quelques rehauts de blanc s'ajoutent au ferme travail de la plume. La Vierge est assise au pied d'un arbre : l'enfant qu'elle tient sur ses genoux se penche pour saisir un des fruits que lui présentent de petits angelots très-allemands et très-joufflus. Derrière le groupe principal, saint Joseph debout et les mains jointes. Sur le premier plan un lapin aux oreilles exagérées. Les fonds ne sont qu'indiqués; mais les figures ont un puissant relief; elles ressortent en bosse comme une sculpture vivante[1].

M. Woltmann classe le portrait d'homme de Hans Holbein à côté des meilleurs de la collection de Windsor. C'est un buste, un peu plus petit que nature, d'un personnage au teint rougeâtre, à l'œil éclatant, à la barbe abondante et fournie. Holbein, à qui tous les procédés étaient familiers, s'est cette fois servi de la gouache, et nous avons moins affaire à un dessin qu'à une peinture. Ce portrait est bien connu à Paris : l'année dernière, il appartenait encore à M. Leroy-Ladurie. Nous sommes heureux de pouvoir en donner la gravure.

Inutile d'ajouter que M. Suermondt possède en fait de Flamands tout ce qu'il est décent d'avoir, et même un peu plus. Parmi les Rubens, le plus beau est un portrait, celui du confesseur du maître, honnête ecclésiastique d'un type un peu vulgaire que l'artiste n'a pas voulu embellir. Assis dans un fauteuil, il est vu en buste, de face, et prodigieusement vivant. Le dessin est aux trois crayons, lavé à l'encre de Chine et légèrement gouaché par endroits. Le jour où Rubens a fait présent de ce beau portrait à son confesseur, l'indulgence du bon père a dû tout pardonner.

Le Roi boit! est un sujet que Jordaens aimait à reproduire. Il l'a traité plusieurs fois à l'huile dans de grandes peintures exubérantes; aquarelliste, il l'a redit dans des pages lumineuses et d'une exécution magistrale. Nous en avons ici un exemplaire, celui de la collection J. Barnall. Vingt figures, ou peu s'en faut, sont réunies autour d'une table. Et le roi n'est pas seul à boire; femmes et enfants suivent l'exemple de leur souverain d'une heure; la joie est partout, et partout la lumière.

1. Un fragment de cette composition, la Vierge tenant l'Enfant, est gravé en tête du précédent article. Voir p. 525, t. IX.



HOBBEMA PINX.

LA RIVIÈRE

Gazette des Beaux-Arts.

Jordaens a pris soin de signer cette éclatante aquarelle, et il l'a datée : *1628 Julio 31.*

Van Dyck a aussi quelques beaux dessins chez M. Suermondt. L'un,



PORTRAIT D'HOMME

Dessin de Hans Holbein.

qui représente *Deux hérauts portant des manteaux aux armes de la Grande-Bretagne et de l'Irlande*, a été gravé; l'autre est le portrait élégant et fier du peintre Adrien van Staelbent, l'auteur de la *Kermesse* dont il a été parlé dans un précédent article. Ce dessin à la pierre noire a la liberté et le caprice d'une eau-forte.

Ces croquis des maîtres sont singulièrement instructifs. Ils nous les montrent dans le laisser-aller de l'improvisation, dans la première ivresse de la verve agissante. Ils ont aussi pour les curieux et les maniaques un autre intérêt : ils portent parfois des inscriptions ou des dates dont l'histoire peut faire son profit. M. Suermondt possède un dessin d'un des Breughel qui apprendra quelque chose, même à ceux qui savent. C'est la vue d'une petite ville italienne avec le campanile d'une église : autour du village un bouquet d'arbres. Sur ce dessin, mélange de plume et d'aquarelle, se lisent deux lignes d'une fine écriture : *Perna. 2 mylen van Nauera — Johan breügel. 1626 in milano*. Pas de doute sur l'auteur. Comme J. Breughel de Velours est mort en 1625, il s'agit de son fils qui porta le même prénom. L'inscription que nous venons de reproduire nous apprend que Jean Breughel II était à Milan en 1626, qu'il se promenait alors en Lombardie, qu'il dessinait d'une plume alerte et fine des coins de paysages et qu'il avait changé l'orthographe du nom de sa famille. Le père — on le voit au Louvre — signait volontiers *Brueghel*. Tout cela, dira-t-on, n'est pas d'une curiosité bien émouvante. Qu'en savez-vous? Jean Breughel le fils avait été si longtemps confondu avec Breughel de Velours, que le moindre détail nouveau vient faire un peu de jour sur sa biographie.

Pour les dessins hollandais, la collection abonde en choses excellentes ou rares. Le maître suprême, Rembrandt, y figure sous tous les aspects de sa fantaisie toujours inquiète. La *Circoncision*, dessin à la plume lavé d'encre de Chine, est une composition de onze figures. Les physionomies, et particulièrement celle de l'homme âgé qui tient l'enfant sont du plus puissant caractère. Mais le chef-d'œuvre de Rembrandt est l'étude, à la sanguine, du vieillard qui, sous le nom du *Philosophe en méditation*, rêve si profondément dans la peinture du Louvre. Assis dans un fauteuil, le philosophe a les mains croisées, Rembrandt ayant quelquefois donné à la pensée le geste et l'attitude de la prière ; sa tête austère se penche sur sa poitrine. On n'a jamais mieux exprimé l'absorbante intensité de la rêverie.

C'est aussi par la vérité de la mimique et le caractère décisif de l'écriture que brillent les croquis de Brouwer. Le maître emploie ordinairement la plume avec quelques teintes bistrées. Le *Cabaret*, composition capitale, date de 1633. Dans un autre dessin, Brouwer nous montre des paysans dansant en rond. Je ne voudrais pas risquer une hérésie, mais il me semble que ces sténographies, où il n'y a guère que des contours, ces notes jetées sur le papier avec une verve hâtive et qui abrége tout, en disent autant sur le talent de Brouwer que ses plus belles peintures. Dans un article précédent, j'indiquais que, pour le choix de ses types rustiques et parfois

si voisins de la caricature, l'artiste avait dû emprunter quelque chose à l'idéal du vieux Breughel. Devant les dessins de M. Suermondt, le fait vaguement soupçonné a pris le caractère d'une certitude. Je sais aujourd'hui de quelle école Brouwer est sorti.



L'HOMME DEBOUT

Dessin de Frans Hals.

Mais voici la plus introuvable des raretés. On ne voit pas, que je sache, beaucoup de dessins de Frans Hals. M. Suermondt en a un. C'est l'image, magistralement tracée à la pierre noire, d'un homme debout qui appuie le bras sur le dossier d'une chaise. Il a le feutre mou aux

bords relevés, les cheveux longs, la collerette tailladée retombant sur le pourpoint et une écharpe nouée sur la poitrine. Ses jambes plongent dans de larges bottes évasées à la Louis XIII. Cette figurine est d'une allure tout à fait cavalière : si Hals l'a jamais peinte dans un tableau, elle doit y paraître admirablement vivante.

Nous n'en avons pas fini avec l'exceptionnel. La *Dévideuse*, dont nous donnons la gravure, prouve que Nicolas Maas s'est quelquefois élevé au niveau de Rembrandt. C'est un dessin aux deux crayons lavé d'une encre bistrée; mais l'encre s'est mêlée aux tons rougeoyants de la sanguine et ce croquis est coloré comme une peinture. La vérité de l'attitude est d'ailleurs parfaite, et l'exécution, surtout dans les vêtements, est d'une merveilleuse largeur. Ici, l'élève parle aussi haut que le maître.

Ceux qui ont fouillé la question Van der Meer de Delft savent que l'artiste a peint un tableau célèbre, la *Servante*, retrouvé à Marseille chez M. Dufour, par notre collaborateur Léon Lagrange. M. Suermondt possède l'étude à la sanguine qui a servi à Van der Meer pour peindre cette servante. La jeune fille est assise, et elle est vue jusqu'aux genoux, la tête de profil. Quelques rehauts de blanc se mêlent discrètement au crayon rouge. Il faut évidemment y voir un portrait, le portrait d'une robuste chambrière qui n'a point à se plaindre de la cuisine du logis. C'est la première fois, je dois le confesser, que je me trouve en présence d'un dessin du peintre de Delft. Cette forme de son talent n'est, je crois, bien connue de personne. Dessinateur, Van der Meer a dû, comme en peinture, avoir deux, peut-être trois manières. Ici l'exécution est, malgré la liberté du crayon, très-attentive et très-voulue. La tête se modèle avec beaucoup de relief et de finesse. Le procédé a cessé d'être rembranesque.

Il faut finir, et j'abrége. S'il est difficile de décrire un tableau, il est véritablement impossible de donner une idée, même très-lointaine, d'un dessin. Lorsque les maîtres dont M. Suermondt possède des croquis sont représentés au Louvre, je pourrais renvoyer le lecteur aux types connus, et, sollicitant de sa part un effort d'esprit, l'inviter à deviner, à entrevoir les productions analogues qui ne sont pas sous ses yeux. Ce moyen m'a manqué pour Frans Hals, pour N. Maas, pour Van der Meer : je peux y avoir recours pour quelques paysagistes, Van Goyen par exemple. Notre cher musée nous dit, mais seulement par deux dessins, comment le peintre de Leyde maniait le crayon noir et l'encre de Chine. M. Suermondt est plus riche : il a réuni dans un vaste cadre une série de dessins de Van Goyen, dessins scrupuleusement datés, qui permettent de suivre l'artiste depuis 1624 jusqu'en 1653. Ce sont des chaumières ombragées

de quelques arbres, des canaux creusés dans des prairies, des barques chargées de voyageurs et d'animaux, des choses très-humbles et très-douces qui, dans la nature, n'étaient que de la prose; mais la lumière



LA DÉVIDEUSE

Dessin de N. Maas.

vient, qui jette sur ces paysages familiers un rayon de poésie. Croyez-moi, ne marchandons plus avec Van Goyen. Qu'il tienne le crayon ou le pinceau, il est adorable.

M. Suermondt possède d'Albert Cuyp des vues de rivière et deux portraits; un Hobbema très-important, une *Ferme entourée d'arbres*, et des Ruysdael d'un charme irrésistible. L'un de ces Ruysdael est bien précieux : dans une note manuscrite de Bürger, que nous avons reproduite, il est fait mention d'un intérieur d'église peint par le paysagiste



LA SERVANTE

Dessin de Van der Meer de Delft.

et conservé aujourd'hui chez le marquis de Bute. Eh bien! avant de prendre le pinceau, Ruysdael avait fait avec un soin qui concilie la liberté de l'interprétation et l'exactitude rigoureuse, un dessin de cet intérieur d'église, la *Nieuwe Kerk* d'Amsterdam. Ces pointes hardies des artistes hollandais vers des genres qui semblent en dehors de leurs préoccupations normales, sont toujours intéressantes. Il n'y faut voir ni une singularité ni le caprice d'une ambition folle, mais la preuve de la forte éducation

qu'ils se donnaient à eux-mêmes par une étude constamment renouvelée et inassouvie.

Les dessins français sont peu nombreux et excellents. Sans dédaigner l'esprit qui étincelle dans les Watteau, dans les Boucher, dans les Fragonard, il faut avouer que le Claude Lorrain fait tout oublier. Ce paysage a figuré à la vente Gigoux. On m'assure que les puristes font à cette éloquente feuille de papier le reproche d'être un peu fatiguée et salie. Je n'en sais rien. La poétique grandeur de l'œuvre m'a empêché de voir ces maculatures. Claude a dessiné à la plume et au bistre, dans cette gamme d'un brun doré qui lui est familière, un grand paysage traversé par un cours d'eau : un pont enjambe la petite rivière; au second plan, un berger conduit ses moutons. Exquis par le sentiment de la lumière et la transparence, ce dessin révèle chez Claude tous les raffinements d'un goût suprême, et même à côté des chefs-d'œuvre qui l'entourent il garde son prestige et sa magie.

Arrêtons-nous. Tout n'a pas été dit sur la galerie de M. Suermondt, mais notre ambition n'était pas de tout dire. L'intérêt de cette collection était depuis longtemps constaté, et nous n'avons en aucune façon l'honneur d'en avoir découvert les mérites. Il a paru suffisant de signaler parmi des richesses déjà célébrées celles qui importent le plus à l'art et à l'histoire. Les omissions commises sont, dans cette revue, des omissions volontaires. Il eût été puéril de recommencer ce que Bürger a si bien fait en 1860 et en 1869. Nous avons, pour un jour, repris « la suite des affaires » de notre ami, et nous nous sommes attaché de préférence à parler des acquisitions nouvelles, des œuvres qu'il n'a point connues. Nous avons continué Bürger à la façon des scribes zélés, mais obscurs qui, à toutes les époques, ont entrepris de donner une suite aux livres inachevés. Ces prolongements d'une pensée éteinte sont d'ordinaire assez faibles : on sent bien, à l'incertitude de l'ouvrier, que l'inspirateur n'est plus là. On publie parfois ces annexes avec l'œuvre originale. Si jamais l'idée venait à quelqu'un de réunir en un volume les écrits de Bürger sur la galerie Suermondt, et que l'éditeur eût l'invraisemblable fantaisie d'y joindre notre propre étude, nous estimons que cette suite devrait être imprimée aux dernières pages du livre, en tout petit texte, sous forme de note, comme ces pièces justificatives que le lecteur prudent ne lit pas, donnant en ce point la preuve d'une sagacité admirable pour tous, et, pour l'écrivain, rassurante.

PAUL MANTZ.

PAUL BAUDRY



’ART décoratif est soumis à des lois qui relèvent de l’architecture autant que de la peinture. Il est arrivé pourtant que dans la décoration de certains monuments, la peinture, au lieu de se conformer au cadre logique de l’architecture, vint en dénaturer les saillies par des groupes ou des figures déplacées qui, n’étant plus d’accord avec l’ossature de l’édifice, en altéraient absolument le caractère. En même temps le besoin de faire plafonner les figures entraîna les peintres dans un abus des raccourcis, qui les rendait souvent disgracieuses et avait l’inconvénient de jeter de la confusion dans l’ensemble en altérant outre mesure les silhouettes. Une réaction s’opéra au commencement de ce siècle en faveur de la simplicité, mais l’art décoratif, en tombant violemment d’un excès dans un autre, cessa pour ainsi dire d’exister. Ainsi les plafonds exécutés dans les salles du musée du Louvre sont pour la plupart de simples tableaux accrochés sur nos têtes et qui, n’étant pas composés pour être vus de bas en haut, gagneraient beaucoup à être placés sur une surface verticale.

Dans le grand plafond destiné à occuper le centre du foyer de l’Opéra, M. Paul Baudry a su rentrer dans les véritables données de l’art décoratif, et le premier mérite de cette peinture est d’être véritablement un plafond. D’abord l’artiste a compris que son travail serait vu par des groupes circulant au-dessous, et qu’étant regardé par plusieurs côtés à la fois, il ne devait avoir ni haut ni bas, mais présenter en quelque sorte une composition rayonnante, où l’œil du spectateur puisse se diriger facilement, à quelque point de vue qu’il se place. Pour éviter toute con-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, 2e période, page 536.

fusion et conduire naturellement le regard vers le centre, le peintre a simulé autour du plafond un motif d'architecture qui, placé au delà d'une balustrade, s'élève perpendiculairement vers les espaces célestes. Ce motif, composé aux deux extrémités d'une arcade enrichie de colonnes corinthiennes à chapiteaux d'or, repose sur la bordure et forme ainsi une ingénieuse transition entre la partie solide de l'édifice et la scène idéale qui se passe dans les airs. Dans cette architecture feinte, des génies, placés irrégulièrement parmi les colonnes ou appuyés sur la balustrade,



UN DES GÉNIES APPUYÉS SUR LA BALUSTRADE.

D'après un dessin de M. Paul Baudry [1].

semblent un intermédiaire entre le monde réel qu'ils regardent d'en haut et les idées personnifiées que l'un d'eux montre du doigt.

Au milieu du ciel que l'architecture laisse à découvert, la Mélodie, couronnée de volubilis, pour indiquer son caractère passager, s'envole doucement en soulevant l'Harmonie, qui tient en main un violon. Près d'elles, Pégase, le coursier des Muses, franchit l'espace d'un bond rapide et emporte la Poésie avec sa lyre d'or. Du côté opposé au cheval ailé qui bat les airs de son vol, la Gloire, tenant une couronne, traverse le ciel, se dirigeant vers les souveraines du lieu, la Mélodie et l'Harmonie.

1. Dans la peinture, le mouvement du bras gauche a été changé.

Ces quatre figures, qui sont le point de départ de toute la décoration, suffisent à remplir la voûte céleste, et leurs amples draperies flottantes détachent sur le ciel des notes brillantes et harmonieuses. Les tableaux antérieurs de M. Paul Baudry le classaient de droit parmi les coloristes; mais cette qualité, qu'on avait l'habitude de regarder comme le résultat d'un sentiment personnel et spontané, prend ici le caractère d'une science raisonnée et logiquement déduite.

Le séjour prolongé que le peintre a fait à Venise, l'étude spéciale



PREMIÈRE PENSÉE DU PÉGASE. (Plafond central)[1].

qu'il a faite du musée de Madrid, pourraient faire penser que dans ses recherches sur la couleur, il s'est inspiré de Paul Véronèse ou de Vélasquez. Certes il a dû penser souvent à ces maîtres puisqu'il a vécu dans leur familiarité; mais il a voulu remonter plus loin et demander aux arts orientaux le secret de leurs colorations éclatantes et claires. Si l'on veut chercher dans le plafond de l'Opéra le principe colorant et dominateur, on le trouvera dans le mariage du vert et du bleu qui colorent les deux figures principales, la Mélodie et l'Harmonie. Il est impossible, en

1. Dans la peinture, la figure est vêtue.

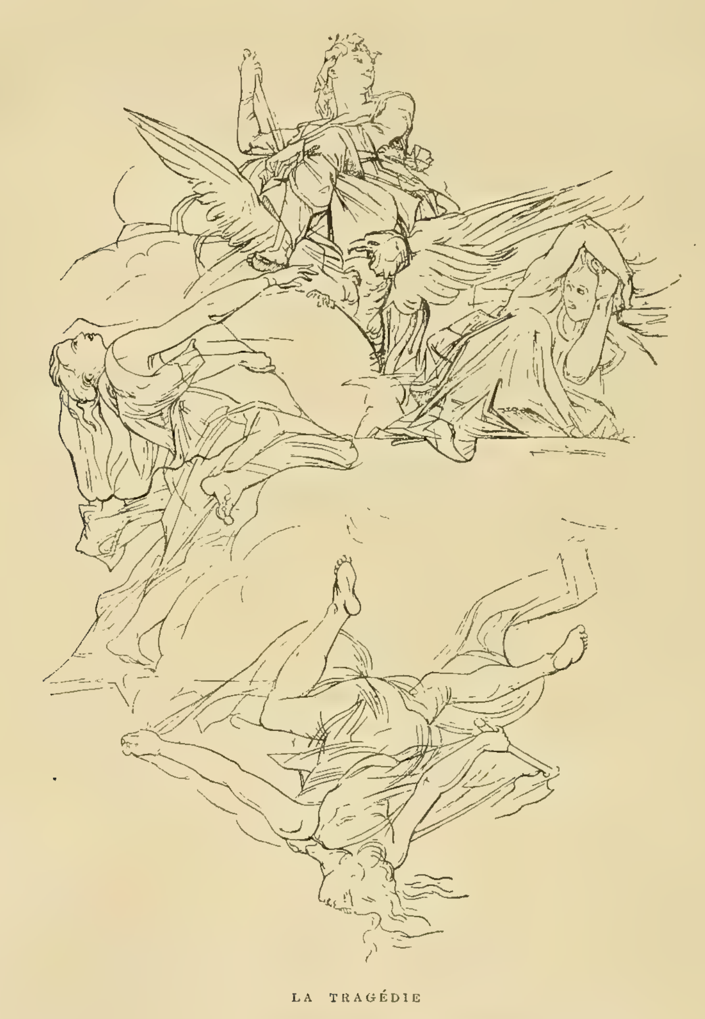
les voyant, de ne pas songer à ces belles faïences persanes, où ces deux tons qui sembleraient antipathiques, sont si fréquemment et si heureusement associés. Le bleu intense des vêtements de l'Harmonie est habilement soutenu par les bleus plus pâles qui apparaissent dans le ciel, et la draperie d'un rouge un peu effacé de la Gloire balance très-heureusement les belles colorations vertes de la Mélodie. Les guirlandes de feuillage qui courent dans l'architecture donnent aussi une note verte d'une teinte différente, que vient interrompre à propos le ton lilacé des fleurs de glycine. C'est une véritable fête pour l'œil que cette peinture dont l'aspect présente une incomparable douceur unie à toutes les séductions de la plus riche palette.

Les deux autres plafonds, qui représentent la *Tragédie* et la *Comédie*, sont nécessairement des corollaires de celui que nous venons de décrire. Ces deux plafonds, d'une dimension moindre que le précédent, sont dépourvus d'architecture, mais ils offrent une disposition analogue, en ce sens que la scène se passe également dans le ciel, et que les figures, n'étant pas placées sur le sol, rayonnent d'un centre commun. La Tragédie est représentée par Melpomène, la muse tragique; tenant de la main droite une épée, et de la gauche un masque pour rappeler ses fonctions, elle repose dans les nuages sur le trépied sacré. Sa tête inspirée se détache, placide et grave, sur un ciel d'orage déchiré par l'éclair; à ses pieds on voit la sphère terrestre et un aigle qui déploie ses ailes immenses, comme pour assombrir l'espace.

Les trois sentiments qui dominent dans la composition d'une tragédie sont la Fureur, l'Épouvante et la Pitié : M. Baudry les a personnifiées et les a données pour compagnes à la Muse tragique. Tandis que Melpomène plane au-dessus des nuages, la Fureur, les cheveux hérissés, se précipite à travers l'espace, tenant d'une main un poignard et de l'autre une torche allumée. Puissamment lancée dans les airs, on sent qu'elle va tout détruire sur son passage sans qu'aucun obstacle soit capable de l'arrêter. Dans le théâtre d'Euripide, le poëte a personnifié la Rage aux yeux étincelants; c'est elle qui inspire à Hercule sa démence furieuse et en fait le meurtrier de ses enfants : en mettant aux mains de la Fureur un poignard et une torche incendiaire, M. Baudry lui a donné les seuls attributs qu'elle pouvait avoir.

La tête de Méduse, qui pétrifie ceux qui la regardent, exprime très-bien dans la légende grecque l'effroi que cause un danger subit auquel on ne peut se soustraire; mais en plaçant l'Épouvante à côté de Melpomène, le peintre n'a pas voulu traduire la cause qui fascine, mais le sentiment qu'éprouve la victime de cette fascination. Ce sentiment est

celui qui domine dans la Tragédie primitive, et il atteint dans les œuvres d'Eschyle sa plus haute expression : sous l'inspiration du poëte, il prend toutes les formes. Tantôt c'est la craintive Io, tombant haletante au pied du roc de Prométhée, et voyant toujours les cent yeux d'Argus... « Ah!



LA TRAGÉDIE

D'après un dessin de M. Paul Baudry.

ah! oui, encore! malheureuse!... Quel effroi! — Le bouvier aux cent yeux, je le vois. — Il s'approche, le voilà, son œil plein de ruse... » Tantôt c'est le coupable Oreste que les Érinnyes poursuivent jusqu'au pied de l'autel qu'il tient embrassé. Il entend sans relâche le refrain formidable, « le chant terrible, délire, frénésie, folie; c'est l'hymne des Érinnyes, effarement des âmes, l'hymne sans lyre, effroi des mortels ».

M. Baudry a personnifié l'Épouvante par une femme qui, avec un geste d'une expression indicible, relève le bras sur sa tête pour se cacher le visage, tandis que ses traits décomposés trahissent l'effroi qui l'agite. En face de l'Épouvante, et de l'autre côté de la Muse tragique, la Pitié, vêtue de longs habits de deuil, se renverse en tendant les bras, comme pour implorer quelqu'un. Cette superbe figure, qui personnifie le troisième type de la Tragédie antique, répond à un sentiment que les Grecs ont exprimé mieux que personne. Leurs poëtes savaient compatir au malheur; à côté des passions viriles, ils mettaient volontiers en scène l'image désolée de la grandeur déchue, comme fait Euripide dans les plaintes de Polyxène captive «... Infortunée! j'étais reine parmi les femmes troyennes, distinguée entre toutes les jeunes vierges, égale aux déesses, moins l'immortalité; et maintenant je suis esclave!...» C'est dans l'expression de la pitié pour un père malheureux que la Tragédie antique s'est élevée le plus haut, et l'Antigone de Sophocle restera comme le type le plus admirable des sentiments qu'elle peut inspirer.

Les sentiments personnifiés de la Tragédie forment dans le plafond de l'Opéra un ensemble plein d'une grandeur austère, et la grave Melpomène, qui préside la scène, semble avoir pour mission de marquer dans un rhythme harmonieux la mesure et l'accord des émotions qu'ils causent. En abordant la Comédie, le peintre a été préoccupé de traduire son idée dans un mode différent. Il a figuré un incident où Thalie, la Muse comique, joue le rôle principal. Le comique dérive de sources très-multiples, et il s'agissait de les résumer en une seule. En prenant pour base de sa composition l'imposture démasquée, M. Baudry a voulu montrer avant tout la haute moralité de la Comédie, et tous les autres sentiments ont dû céder la place à celui-là.

Au centre du tableau, Thalie, tenant d'une main une poignée de verges, arrache la peau de lion dont un faune s'est affublé. Ce trait fait de suite penser à la fable de *l'Ane vêtu de la peau du Lion*, dont La Fontaine a emprunté l'idée à Ésope :

De la peau du lion l'âne s'étant vêtu
    Était craint partout à la ronde;
    Et, bien qu'animal sans vertu,
    Il faisait trembler tout le monde.
Un petit bout d'oreille échappé par malheur
    Découvrit la fourbe et l'erreur.

Aristophane a introduit dans *les Grenouilles* une scène qui se rapproche encore davantage de l'incident imaginé par M. Baudry. Bacchus,

désireux de visiter les enfers, comme avait fait Hercule, va trouver le héros pour avoir quelques renseignements sur ce voyage et savoir la route la plus courte pour y arriver, « une route qui ne soit ni trop chaude ni trop froide ». Hercule répond que le moyen le plus rapide est de se pendre; mais comme ce procédé n'est aucunement du goût de Bacchus, il lui décrit en détail la route qu'il a lui-même parcourue. Le pauvre Bacchus, convaincu que l'aspect d'Hercule suffit pour mettre en fuite les monstres et épouvanter l'univers, s'est couvert d'une peau de lion et tient en main la massue du héros. Il arrive ainsi devant Éaque; mais celui-ci n'est nullement intimidé et prend fort mal la chose : « Ah! te voilà, effronté, impudent, téméraire, scélérat! c'est toi qui as perdu notre Cerbère en lui tordant le cou, c'est toi qui nous as ravi ce chien confié à ma garde. Maintenant je te tiens : les noirs rochers du Styx et le roc ensanglanté de l'Achéron t'enferment; les chiens errants du Cocyte et l'hydre aux cent têtes déchireront tes entrailles; la murène tartésienne te dévorera les poumons; les Gorgones fustigeront tes reins ensanglantés, et je cours les chercher de ce pas. » En entendant ces mots, Bacchus, blême de peur, supplie son domestique de se vêtir de la peau du lion à sa place; il déclare qu'il se sent défaillir, que son cœur est descendu dans son bas-ventre et prouve devant toute l'assistance que ses coliques ne sont pas simulées.

La grossièreté naïve de cette scène semble aujourd'hui choquante; mais les Athéniens se tordaient de rire en voyant l'imposteur bafoué. La comédie change d'allure suivant les mœurs; un faux dévot marmottant des prières qui ne sont pas dans son cœur, ou un poltron s'affublant des trophées du grand Alcide, n'est-ce pas la même idée appropriée à une société différente? Molière est éloigné d'Aristophane par toute la distance qui sépare le monde moderne du monde antique, mais le principe de la comédie est toujours le même, et M. Baudry l'a très-bien caractérisé en montrant un faune châtié par la Muse comique pour s'être paré de la peau du lion. On sait que les satyres, les faunes, les silènes, les ægipans, et, en général, tous les suivants de Bacchus, étaient dans l'antiquité des personnages ridicules.

A côté de Thalie, un adolescent à la physionomie ironique, et portant sur sa tête une petite flamme, symbole du génie, décoche un trait sur le malheureux imposteur. Le trait, c'est l'épigramme, et le personnage, c'est l'Esprit, dans le sens qu'en France nous attachons à ce mot. Cette personnification est absolument moderne, et le peintre a voulu montrer par là le tour particulier que la comédie a prise dans notre pays. Le charme incisif du dialogue donne à notre théâtre un caractère tout à fait spécial,

que le jeu vif et animé de nos artistes dramatiques est seul capable de bien rendre. C'est ce jeu que l'artiste a voulu traduire dans la physionomie de sa Muse comique, qui semble une Parisienne de nos jours bien



LA COMÉDIE

D'après un dessin de M. Paul Baudry.

plus qu'un type emprunté à la statuaire. La tête ne paraît même pas absolument régulière, et, par une déviation voulue, l'artiste a donné à la bouche une direction qui n'est pas tout à fait parallèle à celle des yeux, mais qui contribue singulièrement au caractère mordant de la physio-

nomie. Il y a, j'en conviens, une certaine audace à présenter une Muse sous des traits dont l'irrégularité expressive n'a rien de la placidité antique. Mais peut-on reprocher à M. Baudry de ne s'être pas servi du type consacré par la tradition? Ce peintre ne sait pas être banal, et, pour présider à la comédie, il a mis une Muse française. Si Melpomène a un caractère antique et Thalie une physionomie française, c'est sans doute parce qu'il a voulu montrer que, pour le sentiment tragique, les chefs-d'œuvre du théâtre grec demeurent éternellement nos modèles, tandis que la comédie a été complétement transformée par des innovations modernes.

Le tableau nous montre un quatrième personnage, l'Amour, qui, s'éloignant brusquement des autres, s'envole à tire d'ailes en éclatant de rire. Il participe ainsi à l'action, et sa présence était indispensable dans la Comédie, où l'Amour joue presque toujours un rôle important. Quoique la mise en scène du tableau ait pour sujet un incident particulier, on y trouve personnifiés les grands types essentiels qui constituent la Comédie: l'Amour, l'Esprit, l'Imposture, sous la forme du faune, et la Muse comique représentant l'inspiration. La Tragédie et la Comédie, destinées à se faire pendant, procèdent donc d'un point de départ commun, et, bien que présentant une mise en scène différente, elles se relient parfaitement l'une à l'autre.

Les trois grands plafonds que nous venons de décrire sont d'une superbe couleur et feront le plus bel effet dans le foyer de l'Opéra qu'ils sont destinés à décorer. Les tons franchement appliqués et juxtaposés plutôt que fondus garderont toute leur intensité à la hauteur énorme où la peinture doit être placée, et le ciel, peint avec des touches irrégulières qui en expriment la vibration, présente une limpidité et une profondeur surprenantes. Comme conception et comme exécution, le peintre a montré une puissance qu'on ne lui supposait pas : les voussures dont nous n'avons pas encore parlé, et qui forment la partie la plus importante de la décoration, nous réservent d'autres étonnements.

Pourquoi faut-il que nous soyons obligé d'exprimer des craintes sur la durée de ce gigantesque ensemble? Qu'en restera-t-il dans dix ans? que seront devenus ces tons si clairs, si lumineux, dont l'harmonie nous enchante? Qui ne sait que le gaz dévore la couleur et que le foyer de l'Opéra est destiné à être éclairé d'une façon resplendissante? Ce que le peintre nous montre aujourd'hui dans toute son éclatante fraîcheur va devenir, sous l'action multiple des becs de gaz, terne et décoloré. La peinture à l'huile n'est pas faite pour être placée dans un milieu qui la ronge; le seul genre de peinture capable de résister à l'action destructive du gaz serait la mosaïque. « Un des plus grands avantages de la mosaïque,

dit Millin, est sa résistance à tout ce qui altère communément la beauté des peintures et la facilité avec laquelle on peut la nettoyer en lui donnant un nouveau poli, sans risquer d'en détruire le coloris. » C'est pour éviter l'altération des tableaux qui décoraient autrefois Saint-Pierre de Rome qu'on a mis à leur place d'excellentes copies exécutées en mosaïque. Espérons que l'éminent architecte qui dirige la construction de l'Opéra saura trouver aussi un moyen de préserver les peintures de M. Baudry d'une destruction aussi rapide que déplorable.

RENÉ MÉNARD.

(La suite prochainement.)



LES

AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

AU SALON

I.



'AN dernier, je n'ai dit qu'un mot des aquarellistes et des dessinateurs; je les engageais à constituer une société indépendante, comme l'ont fait et le font chaque jour avec tant de succès les Anglais, dont l'exemple ne saurait trop être rappelé; — à force d'en entendre parler, on finira peut-être par se décider une bonne fois à les imiter sérieusement; — ce sera fort tardivement faire preuve d'esprit pratique et de bon sens, mais, mieux vaut tard que jamais, dit le proverbe; à défaut d'autres, c'est toujours une consolation.

Je n'ai pas changé d'avis : architectes, graveurs, aquarellistes, dessinateurs, miniaturistes, lithographes, émailleurs, etc., ont tout à gagner à leur constitution en groupes indépendants, pour exposer désormais isolément leurs œuvres. Il est absurde de demander au public de les étudier avec l'attention qu'elles méritent, dans les conditions actuelles, c'est-à-dire au sortir d'un chaos de près de deux mille tableaux et de six cents bustes et statues. Les forces humaines ont des limites.

Jamais la section des « dessins, cartons, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faïences », n'a présenté un plus vif intérêt, et cependant parmi les milliers de visiteurs du Salon, combien en est-il qui la connaissent? Qui donc, dans toute cette foule, se doutait que cette sec-



UN MARIAGE A LA MADELEINE,

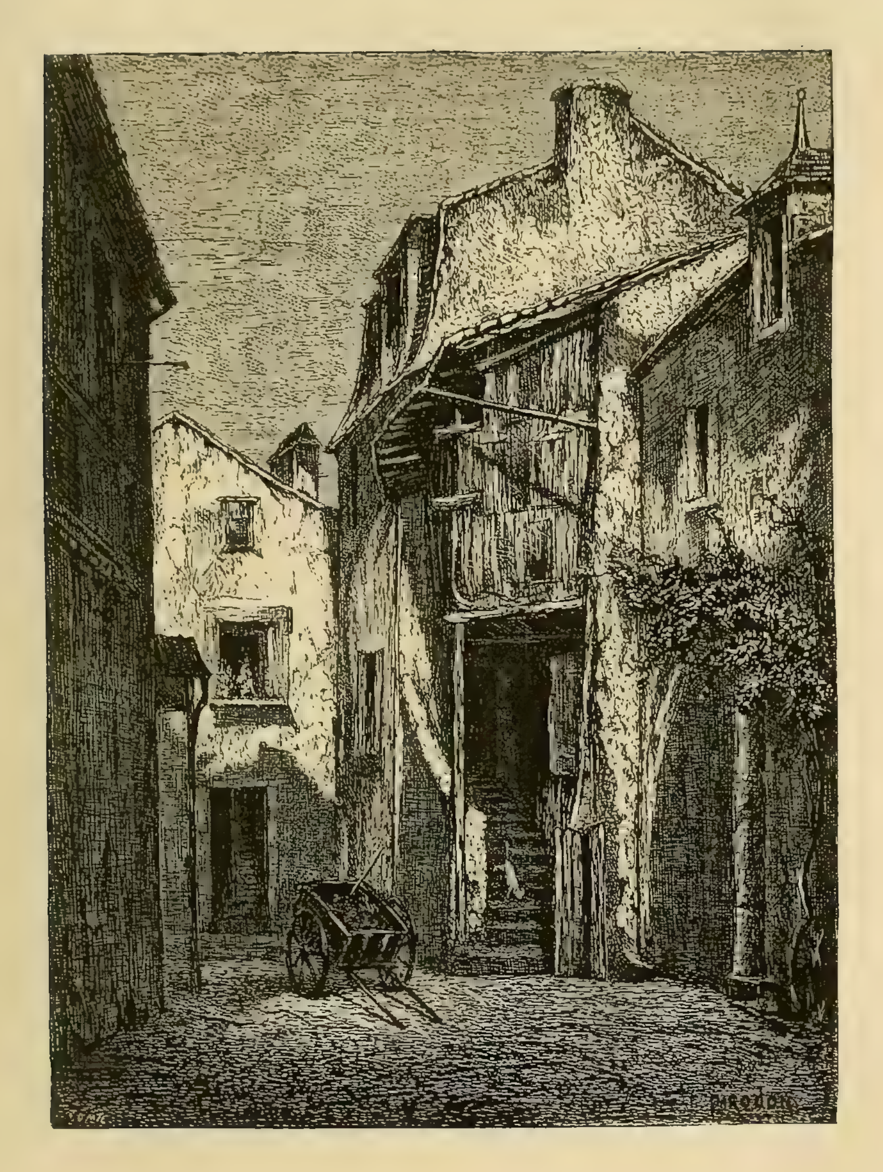
Fragment d'une aquarelle par M. Pierre Gavarni. (Croquis de l'auteur.)

tion, dédaignée pour cause de fatigue majeure, révélerait un artiste d'une vive originalité, destiné à ajouter une gloire nouvelle au nom illustré par son père? Il a fallu à l'immense majorité du public la surprise plus qu'inattendue d'une médaille décernée à un aquarelliste, pour lui apprendre que, si M. Pierre Gavarni chasse de race, que, s'il a, comme le créateur des *Enfants terribles*, de la *Foire aux Amours*, des *Partageuses* et des *Lorettes vieillies*, une intelligence profonde, un sentiment exquis de la vie moderne, il n'en est pas moins lui, bien lui, et que c'est quelqu'un qui vient de se produire et non une doublure. M. Pierre Gavarni est de force à jouer les premiers rôles pour son propre compte, lui qui vient de nous prouver qu'il sait être original après un père qui a été l'originalité même. Le fils, lui aussi, crée des types et il les interprète en artiste merveilleusement doué; il a au suprême degré l'entente de la mimique, la science des élégances mondaines et un parfum *sui generis* extrait de ce groupe éminemment restreint qui constitue cette énorme antithèse que l'on appelle « *tout Paris* », et qui est bien, en effet, le résumé de l'esprit et des modes de chaque jour de la grande ville, à en juger par la facilité avec laquelle, non-seulement elle-même, mais l'Europe entière accepte ou subit les influences, pour ne pas dire les arrêts, de cette réunion des éléments les plus hétérogènes, composé bizarre qui puise sa force souveraine dans cet amalgame même des notes — en apparence seulement — les plus discordantes.

Le nouveau peintre de Paris, qu'il nous représente un *Mariage à la Madeleine*, un *Champ de courses* ou *Une Partie de croquet*, joint toujours à ces qualités, en quelque sorte innées, de très-remarquables facultés de praticien; on ne comprend pas mieux la distribution de la lumière, on n'a pas une touche plus juste, ni une perception plus exacte du ton local.

L'avenir sourit radieux à M. Pierre Gavarni; s'il persévère dans la voie où il vient d'entrer si brillamment, la critique n'aura jamais à se montrer avare de louanges.

N'est-il pas souverainement irritant aussi de voir un maître de l'aquarelle, un paysagiste hors ligne comme M. Henri Harpignies, n'être dignement apprécié que par un très-petit nombre de personnes, celles qui ont véritablement la passion de l'art et qui seules s'enthousiasment pour la tournure, le caractère, la grandeur, le style, qui sont les qualités caractéristiques de cet artiste pour qui la célébrité est bien lente à venir, alors qu'il en est plus digne que bien d'autres depuis longtemps favorisés de la renommée et de la fortune? On chercherait en vain au Salon des paysages mieux établis que ces superbes aquarelles : *le Saut-du-loup*, *vue prise dans l'Allier* et surtout *les Bords du Cher*. Malgré tous ses mérites, j'aime moins *le Pont-Neuf*; il faut à M. Har-



VILLAGE DU PAYS BASQUE.

Aquarelle de Mme la baronne Nathaniel de Rothschild.

pignies les sites austères qui lui permettent de développer la noblesse de leurs lignes, sans que jamais cet enthousiaste amant de la nature dans ses expressions les plus élevées, tombe dans le poncif académique.

J'avoue à ma honte avoir été médiocrement fidèle au Salon de peinture, gigantesque kaléidoscope qui me donnait le vertige, la quantité y remplaçant par trop, à mon humble avis, la qualité; j'ai en revanche payé, comme disent les Anglais, maintes visites aux aquarelles, aux dessins, aux gravures, et je n'ai jamais eu à m'en repentir; pour tout dire, j'y suis chaque fois retourné avec un plaisir nouveau.

Après les émotions si opposées que m'avaient procurées les excellents envois de MM. Gavarni et Harpignies, l'étude des trois aquarelles de Mme Nathaniel de Rothschild m'a tenu à son tour sous le charme; c'est pris sur le vif, enlevé avec une prestesse étonnante, plus étonnante encore chez une main féminine, vrai au possible et très-peintre du premier au dernier coup de pinceau. Voilà bien des compliments, dira-t-on, et je vois d'ici un sourire railleur les attribuer à de la flatterie adressée à la grande dame, bien plus qu'à un équitable jugement porté sur l'artiste. Je suis de ceux qui commencent toujours leurs visites à une exposition sans en acheter le catalogue, et qui ne s'attachent alors qu'aux œuvres qui les frappent par un accent bien individuel; — le reste se voit plus tard, — par devoir; ce sont les travaux forcés du critique. Le fait est qu'il est impossible à quiconque a le sentiment de l'art de visiter la galerie d'aquarelles sans s'arrêter devant le *Portail de l'église de Beost, Basses-Pyrénées,* ou devant ce groupe de maisons de *Fontarabie,* si étincelant de lumière, d'une tonalité si puissante et si harmonieuse dans ses audaces. C'est dessiné en perfection, lavé avec une sûreté extraordinaire; rien ne sent le travail de l'atelier; c'est évidemment exécuté d'après nature sous le coup d'une vive impression qui a fait choisir ces motifs si pittoresques, auxquels la liberté du faire ajoute une séduction de plus. La troisième aquarelle de Mme la baronne de Rothschild — *Dans un village du pays basque* — a presque tous les mérites des deux autres; je n'ai de réserve à faire qu'au sujet du ciel où se rencontrent quelques lourdeurs; je voudrais aussi plus de variété dans le coloris; c'est, par exception, d'une note un peu uniforme.

PAUL LEROI.

(La suite prochainement.)



BEULÉ

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS.



EPUIS la mort de Beulé, bientôt trois mois auront passé quand paraîtront ces lignes. Trois mois! A l'époque où nous sommes, quand les choses et les hommes se pressent et se poussent comme pris également de vertige, quand chaque jour attend un événement, peut-être une révolution, trois mois ce sont trois siècles. Le monde de la science et des arts devrait être placé dans des régions inaccessibles à la tourmente, mais le bruit de nos désordres n'est pas sans le troubler aussi. Nous allons, cependant, nous y tenir comme dans l'unique refuge où nous puissions retrouver un peu du calme nécessaire pour rendre au temps sa durée, à la mémoire sa fidélité, aux œuvres leur valeur, à ceux qui ne sont plus la justice. Dans ce monde privilégié, Beulé a passé les jours heureux de sa vie; là aussi nous le revoyons dans le portrait qu'a peint M. Paul Baudry en 1857, et que nous joignons à cette étude. Beulé est assis, les jambes familièrement croisées l'une sur l'autre, la main droite appuyée sur son fauteuil, la tête inclinée à droite et reposant sur la main gauche, dont le bras prend son point d'appui sur une table chargée de papiers et de livres. Le costume est noir, sans rien de triste; la figure a de la tenue, sans rien de guindé. On reconnaît le professeur, on ne trouve rien de pédant. Bien que les moindres accessoires soient traités avec soin, on oublie les détails pour ne s'occuper que de la tête. Toute la lumière est pour elle, ou plutôt c'est d'elle que semble partir la lumière. Les traits sont réfléchis autant que spirituels : le front, couronné d'une abondante chevelure coupée court, a de belles proportions; les yeux sont fixés sur un objet que l'esprit est seul à voir encore, et la bouche, dont les plis ont de la sévérité, prend, en vue du beau rêve, une bienveillance qui était et qui resta jusqu'au bout dans les habitudes intimes de Beulé. M. Baudry a fait œuvre de maître dans cette peinture. Il y a mis une intensité de vie et une chaleur de pensée, où se révèle avec poésie l'heureuse influence qui présidait à la destinée de cet homme jeune encore et célèbre déjà; il y a apporté plus et mieux, l'émotion d'un véritable artiste en présence d'un modèle de prédilection. Si Beulé est tout entier dans le portrait de M. Baudry, c'est que M. Baudry a mis dans ce portrait tout son cœur. Depuis plusieurs années le savant et le peintre étaient liés l'un à l'autre par une amitié que rien ne devait rompre. Beulé, nommé membre de l'École d'Athènes en 1850, avait été, à Rome en 1851, l'hôte de la villa Médicis, dont M. Baudry était un des pensionnaires les plus distingués, et depuis lors ils avaient vécu des mêmes sou-

venirs, presque des mêmes espérances. Beulé avait, en effet, des visées sur l'art autant que sur la science, et si l'Académie des inscriptions et belles-lettres devait l'adopter bientôt comme un de ses membres, bientôt aussi l'Académie des beaux-arts allait se l'attacher par des liens plus intimes encore et plus étroitement serrés. C'est comme Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts que Beulé a laissé le vide le plus immédiat et les plus pressants regrets ; c'est comme tel, et comme tel seulement, que nous voulons le considérer en ce moment. Pendant les douze années qu'il représenta la quatrième classe de l'Institut, il lut dix Notices, dans lesquelles il raconta la vie et les œuvres des membres récemment enlevés à l'Académie. Quatre peintres, Horace Vernet, Hippolyte Flandrin, Ingres et Schnetz ; un sculpteur, Duret ; deux architectes, Hittorf et Duban ; trois musiciens, Halévy, Meyerbeer et Rossini, fournirent les sujets de ces Notices. De ces discours se dégage une doctrine et une profession de foi qui sont celles de l'Académie, car Beulé parle au nom de la compagnie dont il est le mandataire. Il est plus important que jamais aujourd'hui d'étudier cette doctrine et d'enregistrer cette profession de foi.

Ce fut Horace Vernet qui fournit à Beulé la première occasion de parler peinture. C'était le 3 octobre 1863. Certaines mésintelligences s'étaient trahies déjà entre quelques-uns des membres de l'Académie et le Surintendant des beaux-arts à propos de la restauration des tableaux du Louvre, mais l'Académie elle-même ne s'était point engagée. L'œuvre d'Horace Vernet offrait à la quatrième classe de l'Institut le prétexte d'être agréable au second empire en parlant des gloires militaires du premier, et le Secrétaire perpétuel, sans la moindre emphase, comme chose toute naturelle et toute due, célébra les fastes de Napoléon sans projeter peut-être assez d'ombre au milieu de tant de lumière... Le talent d'Horace Vernet avait été, par les uns prôné à l'excès, par les autres décrié à outrance ; il fallait le placer dans son véritable jour, rendre hommage à cet esprit vraiment français, à ces rares facultés d'artiste, à cette abondance de bon aloi, à cette étonnante facilité d'improvisation, C'est par là que l'Académie s'était approprié le dernier des Vernet ; c'est là ce qu'elle voulait garder de lui, c'est là ce qu'elle avait à proposer comme exemple, et c'est ce que fit Beulé avec beaucoup de verve et de belle humeur. Mais s'il y avait beaucoup à louer, il y avait à dire aussi que, faute d'une culture première suffisante, toutes ces facultés natives n'avaient pas été tournées vers une haute direction ; il fallait ajouter que le caractère d'Horace Vernet n'avait pas été de nature à élever son talent, que les affections du peintre avaient eu quelque chose de la légèreté de son pinceau : Vernet aimait, oubliait, peignait avec la même facilité. Né en 1789, il en était encore à chercher sa voie en 1815. Fallut-il « la Restauration pour le rendre ardent bonapartiste ? » Eut-il jamais la conviction qui donne l'ardeur ? Il est permis d'en douter. D'abord il n'emprunta à la guerre que des faits isolés, des détails familiers : la *Prise d'une redoute*, le *Bivouac du colonel Moncey*, le *Polonais couché auprès de son cheval*, le *Chien du régiment*, le *Cheval du trompette*, etc. Le succès venant à lui, il essaya de vrais tableaux d'histoire : les *Adieux de Fontainebleau*, *Napoléon le soir de Waterloo*, le *Rocher de Sainte-Hélène*, la *Dernière Cartouche*, les batailles de *Jemmapes*, de *Montmirail*, de *Hanau*, de *Valmy*, du *Pont d'Arcole*, de la *Barrière de Clichy*, etc., peintures populaires s'il en fut, lestement faites et faciles à saisir, aussitôt reproduites par la gravure et colportées de village en village, où elles contribuèrent, au même titre que les chansons de Béranger, à l'édification de cette légende merveilleuse, qui n'était alors qu'un mirage et qui devait apparaître un jour comme un refuge. Vernet n'avait rien d'un politique ni d'un philosophe, et



A GILBERT SC.

BEULE

Gazette des Beaux-Arts

Imp A. Salmon Par

ne voyait pas d'aussi loin. La peinture n'était guère autre chose pour lui qu'une fête perpétuelle. Il était né peintre de batailles, et il obéissait à sa vocation. Après s'être laissé entraîner par l'opposition dans la direction de l'empire, il se laissa facilement enchaîner le jour où la réaction voulut se l'attacher : il représenta alors *Charles X au Champ de Mars* comme il avait représenté *Napoléon à Sainte-Hélène,* peignit *Bouvines* et *Fontenoy* comme il avait peint *Arcole* et *Valmy ;* il poursuivit sa brillante carrière avec la même conviction pendant les dix-huit années du règne de Louis-Philippe ; il célébra le *Siége de Rome* pour le compte de la république en 1849, et termina, en glorifiant le second empire, sa longue carrière toujours favorisée. Est-ce là avoir fait « preuve d'une force d'esprit singulière et d'un bon sens qui n'appartient qu'aux hommes d'élite ? » Vernet fut-il toujours « serré dans son exécution et difficile sur le choix des sujets ? » Faut-il le mettre « au rang de Gros ?... » Peut-être les limites de l'éloge sont-elles là quelque peu dépassées ; peut-être aussi, en présence d'une telle renommée, le Secrétaire perpétuel, organe de l'Académie, ne voulait-il faire entendre qu'un chant de triomphe ? Ce qui est sûr, c'est que si l'auditoire eut à faire à part soi quelques réserves, il s'abandonna de bon cœur au charme d'entendre bien lire un discours parfaitement écrit.

L'éloge d'Horace Vernet était prononcé depuis quarante jours à peine quand parurent les décrets qui dépouillaient la quatrième classe de l'Institut de ses plus importantes prérogatives, lui déniaient toute ingérance dans l'enseignement, lui enlevaient toute influence sur les pensionnaires de la villa Médicis et toute action sur les arts (13 novembre 1863). Le coup partait de ceux-là mêmes dont Beulé, la veille encore, avait serré la main. Le Secrétaire perpétuel devait-il sacrifier son honneur à des amitiés qui le mettaient en demeure de trahir l'Académie ? Il ne le pensa pas et fit sans hésiter son devoir. Tout le monde se rappelle avec quelle ardeur, avec quel talent, avec quelle persévérance il défendit les intérêts qui lui avaient été confiés ; tout le monde se souvient de quelles invectives il fut l'objet, et avec quel dédain il regarda les détracteurs. Par l'énergie de ses revendications, il sauva le principe, mit l'opinion du côté de l'Académie et assura le triomphe de la bonne cause. Oui, la bonne cause ! car elle comptait pour champions les hommes qui étaient l'honneur de notre école. Ingres, âgé de quatre-vingt-deux ans, opposa une fougueuse résistance. Ce glorieux défenseur de la tradition ressentit avec une poignante douleur les coups portés à des institutions qu'il avait chéries pendant soixante-dix ans, à l'École des beaux-arts, où il avait professé, à l'École de Rome, qu'il avait dirigée, à l'Académie des beaux-arts, dont il plaçait si haut l'autorité. Hippolyte Flandrin, nature tendre et pacifique, douce et clémente à tous les partis, se jeta, lui aussi, résolûment dans la mêlée. Les médecins lui avaient commandé le repos, le ciel d'Italie, et il était à Rome où il retrouvait les joies et les éblouissements de sa jeunesse, quand il apprit que tout ce qu'il avait laissé derrière lui de cher et de vénéré était attaqué, compromis, renversé. Aussitôt il exhala sa douleur dans des lettres qui appartiennent à l'histoire : « L'arrivée à Rome et la vue de tant de chefs-d'œuvre m'ont transporté, touché jusqu'aux larmes. Mais, pendant ce temps, s'élaborait ténébreusement à Paris une œuvre qui a tout à coup éclaté, en minant ou empoisonnant les institutions qui étaient l'honneur des arts dans notre pays et que toutes les autres nations nous enviaient... D'un mot et d'un revers méprisant, on vient de jeter bas ces institutions qui vivaient depuis deux cents ans, répondant à tous nos besoins, et qui me semblent, depuis leur chute, encore plus glorieuses et plus parfaites... Cette chère Académie (de Rome), cette maison que j'avais

revue avec attendrissement est atteinte aussi d'une manière mortelle. La réduction de cinq ans de pension à quatre ans, surtout la faculté de ne séjourner que deux années, est le poison qui doit la réduire et amener sa suppression... Je le répète, mon chagrin est d'autant plus grand que mon enthousiasme pour Rome a pris, dans ce nouveau séjour, des racines plus profondes. » Cette lettre et celles qui suivirent étaient lues et relues en France avec passion, quand la mort arrêta subitement la main qui les écrivait et qui depuis longtemps n'était plus soutenue que par une âme valeureuse. Aussitôt Beulé écrivit la *Notice sur la vie et les ouvrages d'Hippolyte Flandrin,* qu'il lut à la séance publique annuelle du 19 novembre 1864. Les événements donnaient à cette solennité académique une émotion inaccoutumée. On avait jeté violemment hors de l'Académie une partie du programme habituel de ses fêtes, et, par la porte ouverte pour cette exécution, la politique était entrée. Le public se pressait plus nombreux encore que de coutume sous le dôme de l'Institut. M. Ingres parut, enveloppé dans son manteau et relevant de maladie, rendant à celui qui n'était plus un témoignage public et suprême. « Il apparaissait comme l'image vivante du devoir, de la piété et du sacrifice. Des larmes silencieuses coulaient le long de ses joues, mais ses traits demeuraient impassibles, sa tête haute, son œil fixe; son âme était déchirée, sa volonté demeurait stoïque. » Il reçut une ovation enthousiaste. On saluait en lui non-seulement le maître vénéré de Flandrin, mais le défenseur intrépide de l'Académie. Beulé commença ainsi : « Messieurs, pour la première fois depuis que l'Institut est fondé, votre séance publique sera triste et découronnée. Vous n'avez point jugé cette année les concours d'art; vous n'entendrez point les œuvres de vos lauréats interprétées par des chanteurs renommés; vous ne verrez autour de vous, ni les artistes que vous proclamiez dignes d'être pensionnés à Rome par l'État, ni leurs rivaux qui applaudissaient à un triomphe mérité, ni leurs familles qui sentaient qu'une récompense décernée par l'Institut de France avait un caractère éminemment national. Une institution que tant de révolutions avaient respectée a été renversée à l'improviste, et la jeunesse a été, non pas détachée de vous (car jamais elle n'a manifesté ses sympathies avec plus d'éclat), mais soustraite à votre patronage... » Ce qu'on n'avait pu enlever à l'Académie, c'était le droit de célébrer ses morts et de chercher, dans le récit d'une vie tout entière consacrée au beau et au bien, des consolations et des modèles. Quelle carrière plus droite que celle d'Hippolyte Flandrin, quelle gloire plus pure, quelle plus belle unité de vie? Beulé traça à grands traits l'existence de ce peintre chrétien nourri dans un sanctuaire grec. Il rappela ces admirables peintures murales, qui partent de Saint-Séverin pour aboutir à Saint-Germain-des-Prés, en passant par Saint-Paul de Nîmes, par l'église d'Ainay à Lyon et surtout par Saint-Vincent-de-Paul. Armé des lettres de Flandrin, il fit un retour habile vers l'Académie : « Après avoir vécu irréprochable et créé des beautés qui ne périront pas, Flandrin est mort en soldat, défendant les institutions qu'il estimait la gloire de son pays. C'était couronner dignement une belle carrière, et l'on ne saurait trop pleurer l'artiste rare et l'homme de bien qui a donné de tels exemples... Quand même il faudrait désespérer de l'avenir, cette enceinte, qu'entoure la confiance de la nation, demeurera le dernier refuge de l'art désintéressé, le dernier asile des principes spiritualistes, le dernier sanctuaire de l'idéal. » Si l'opinion avait été hésitante encore, un tel discours, appuyé sur un tel exemple, aurait donné cause gagnée à l'Académie des beaux-arts.

La Notice sur Flandrin fut la seule où il fut question du différend survenu entre le gouvernement de l'Empire et la quatrième classe de l'Institut. Ingres, si passionnément

mêlé à ce débat, Ingres, dont l'éloge fut prononcé le 14 décembre 1867, Ingres fournit à peine prétexte à des allusions. L'Académie perdait un grand artiste et aussi, au point de vue de l'art, un grand caractère. Beulé, sans se faire une arme de cette admirable vie, s'attacha exclusivement à en présenter les nobles aspects... Aux hommes qui suivent leur temps appartient la richesse, à ceux qui le devancent revient la misère. Ingres fut résolûment de ces derniers. Si la nature n'avait doublé sa force morale d'une force physique équivalente, s'il était mort à la peine et s'il n'avait pu vieillir, il n'eût jamais connu la gloire. Les œuvres qui remplissent les trente années les plus laborieuses de sa vie, les tableaux qui sont aujourd'hui l'équivalent d'une fortune, payaient misérablement le pain de chaque jour. En sacrifiant aux faux dieux, Ingres eût pu rapidement arriver au succès; toutes les tentations se brisèrent contre sa volonté. Quel enseignement pour une jeunesse qu'envahit de plus en plus le culte de la matière! Quelle leçon à tirer de cette longue patience! Quel spectacle plus moral que la lutte d'un seul contre tous!... Ingres arrive à Rome en 1806; il a vingt-trois ans. Aussitôt ses yeux s'ouvrent à la lumière et il s'écrie : « On m'a trompé! » Il voit le siècle de Léon X, il entrevoit le siècle de Périclès, et ce qu'on lui avait montré comme la Renaissance et comme l'antiquité lui apparaît comme une décadence. « On m'a trompé! » C'est le mot du croyant qui ouvre les yeux devant une religion à laquelle il sera lié jusqu'à la mort. *Œdipe devant le Sphinx* est le premier acte de foi du néophyte. « Ingres, en renouant la tradition de la Renaissance et en y ajoutant le sens de l'histoire, devenait un précurseur. C'est pour cela que pendant vingt ans, dans la retraite la plus profonde, loin de son pays, aux prises avec la misère, délaissé, attaqué, calomnié, il a traversé ce noviciat rude, mais salutaire, qui consacre le génie. » En 1821 il avait quarante ans; il était à Florence, obscur et encore plus méconnu qu'à Rome. Il avait peint déjà *Romulus vainqueur d'Acron*, *Saint Pierre recevant les clefs du paradis*, la *Grande Odalisque*, *Henri IV*, la *Toison d'or*, *l'Arétin*, la *Chapelle Sixtine*, des portraits admirables, tels que celui de Mme Devauçay, qui auraient dû à eux seuls le placer au-dessus de tous ses rivaux, et, pour vivre, il crayonnait des dessins qu'on lui payait soixante francs et que s'arrachent maintenant à prix d'or les plus riches galeries. « Il perdait l'espoir, non le courage; il disait adieu à la fortune, non au devoir; il renonçait à la gloire, non à la poursuite du beau; son cœur fléchissait parfois, sa conscience jamais. » Voici la lettre qu'il écrivait alors à un ami d'enfance : « Jamais l'ardeur du gain ne m'a fait hâter les soins que je donne à mes tableaux, conçus et exécutés dans un sens étranger aux modernes; car leur plus grand défaut, aux yeux de mes ennemis, est de ne pas ressembler aux leurs. Je ne sais qui d'eux ou de moi aura raison à la fin : il faut attendre la sentence de la tardive mais équitable postérité. Toutefois je veux bien que l'on sache que depuis longtemps mes œuvres ne reconnaissent d'autre discipline que celle des anciens, des grands maîtres qui fleurirent dans cet âge de glorieuse mémoire où Raphaël posa les bornes éternelles et incontestables du sublime de l'art; et je crois avoir prouvé dans mes ouvrages que mon unique ambition est de leur ressembler et de *continuer l'art en le reprenant où ils l'ont laissé*. Je suis donc un conservateur des bonnes traditions et non un novateur... Oui, dût-on m'accuser de fanatisme pour Raphaël et son siècle, je n'aurai jamais de modestie que devant la nature ou devant leurs chefs-d'œuvre. » Il semble qu'après cette lettre il n'y ait plus rien à dire pour glorifier celui qui l'a écrite. Le reste de sa vie appartient au succès, et cependant l'enseignement continue. Une fois en possession de la gloire, Ingres demeure ce qu'il avait été dans l'obscurité, inébranla-

blement attaché à ses convictions. Le *Vœu de Louis XIII*, *l'Apothéose d'Homère*, le *Saint Symphorien*, la *Stratonice*, la *Vierge à l'hostie*, la *Vénus Anadyomène*, l'*Apothéose de Napoléon*, l'*Age d'or*, la *Source*, les portraits de *Bertin l'aîné*, de *Chérubini*, etc., démontrent tour à tour ce que c'est que l'honnêteté dans l'art, à quel degré « la conscience et le labeur sont une loi, même pour le génie, et qu'on ne mérite le nom de créateur qu'à force de perfection ». Ingres avait beau vieillir, « la passion du beau, toujours jeune, lui versait une perpétuelle jeunesse. » Dans les luttes et dans les douleurs suprêmes, il se retourna une dernière fois vers les beaux génies qui l'avaient inspiré, et leur demanda la lumière et la sérénité. « Qui jamais a poussé plus loin l'amour de son art, la fermeté des croyances, les convictions exaltées jusqu'à l'enthousiasme, et surtout la conformité des paroles, des actes, des œuvres, avec les principes professés pendant une carrière qui embrasse près d'un siècle? Aussi, lorsque la mort eut terrassé par surprise cette nature héroïque qui semblait construite pour ne mourir jamais, l'art qu'il représentait a-t-il courbé la tête, en avouant le vide immense que l'absence d'un seul homme produisait dans son sein. Tel un beau monument de la Grèce ou de l'Asie épargné par le temps; hier encore, il dominait une plaine déserte, il attirait le voyageur par la blancheur de ses marbres, ils les étonnait par ses proportions, il leur rappelait un peuple fameux, des dieux disparus, des splendeurs évanouies, il répandait sur la contrée entière la vie, la poésie et la majesté des souvenirs : un tremblement de terre l'a renversé, et soudain le site, dépouillé de son prestige, n'est plus que ruines, tristesses, solitude. De même Ingres emporte avec lui tout un monde; la magie de son talent cesse de nous consoler, elle ne couvrira plus d'un voile enchanteur les dissensions de notre école et ses inquiétantes défaillances...» Ces paroles, hélas! deviennent de jour en jour plus vraies, cet enseignement s'applique à des nécessités de plus en plus pressantes. D'école, il n'y en a plus; de doctrines et de principes, pas davantage. Le succès est le but, la fortune est la loi suprême; les vendeurs ont envahi le temple, l'art n'est presque plus qu'une marchandise. Quelques nobles exceptions restent pour nous consoler : l'Académie des beaux-arts leur ouvre à deux battants ses portes. Ces rares combattants ramèneront-ils la foule égarée? Contre toute espérance il faut espérer toujours et travailler, au milieu du désarroi général, comme si la victoire était possible encore. Soutenir les faibles, encourager les forts, ranimer les défaillants, protester contre les succès compromettants, telle est la mission de l'Académie, tel est le rôle de son Secrétaire perpétuel. Ce rôle déli at, Beulé le remplissait avec autant de talent que de sincérité.

Quatre ans après la mort d'Ingres, justice était rendue à l'Académie, et Beulé prononçait l'éloge de Schnetz (18 novembre 1871). Ce fut l'un de ses meilleurs discours, très-ferme de doctrine, charmant de forme, rempli de traits piquants, plein de finesse dans les aperçus. Victor Schnetz avait passé à Rome près d'un demi-siècle; il y avait été à plusieurs reprises Directeur de l'Académie de France, et il en était devenu presque l'incarnation. Il aimait Rome à ce point qu'il ne connaissait guère que Rome en Italie. Il se vantait de ne jamais être allé à Naples, et racontait que plusieurs fois il avait tenté de s'y rendre, mais qu'il n'avait pu poursuivre au delà des marais Pontins. « Il aimait tout dans Rome, non pas seulement les ruines antiques, les chefs-d'œuvre de la Renaissance et les fêtes du Vatican, mais les quartiers sombres, les marchés pleins de cris et d'odeurs suspectes, les bœufs ruminants sur les places publiques, les caves du *monte Testaccio*, la populace du Transtévère, les paysans assis dans la boutique du barbier, les juifs du Ghetto, les costumes de bure, le linge séchant aux fenêtres, et

toutes ces nobles misères de la ville éternelle, qui sont la pierre de touche des vrais et des faux dilettantes. Schnetz était de ceux qui auraient consenti à voir Rome livrée à quelque peste noire du moyen âge, plutôt que dévastée par les boulevards et les embellissements dont elle est menacée, à l'exemple de Paris. » Donc, la moralité de ce discours, c'était l'amour de Rome. « Le culte de cet admirable pays n'a pas seulement rempli la longue carrière de Schnetz, c'est le secret de toute cette carrière. Jusqu'à trente ans, Schnetz n'avait été qu'un bon élève. Rome l'a éveillé et en a fait un maître. Il y a trouvé des sujets de tableaux, une voie nouvelle, et la seule passion qui ait échauffé sa nature indolente et épicurienne. La villa Médicis a été le but de tous ses efforts pendant sa jeunesse, un regret et un rêve dans son âge mûr, une véritable possession pendant le reste de sa vie... » « Vous savez la tendresse que j'ai pour ce lieu divin, » lui écrivait Ingres le 31 janvier 1843. Schnetz la ressentait aussi, cette tendresse, moins vive et plus contenue, mais plus personnelle et presque possessive. Ce sceptique avait foi dans la beauté de Rome et de la villa Médicis. Quand le décret de 1863 frappa l'École de Rome, il se plaignit, protesta, soutint le courage de la jeunesse qui l'entourait, la maintint dans le devoir, retarda autant qu'il le put les effets du règlement nouveau. « On abat un arbre en pleine séve, écrivait-il à son ami Lefuel, pour en planter un dont les fruits sont incertains... » Parler de Schnetz au moment où notre Académie de France à Rome reconquérait ses droits et le patronage de l'Institut, c'était rendre hommage en même temps à cette école unique qui a donné à la France, pendant deux siècles, une série non interrompue de vrais artistes, et qui nous garantit la continuité de l'enseignement et de l'enthousiasme; c'était honorer aussi tous ceux qui vont « librement chercher en Italie les beaux modèles, la grande nature et le souffle du passé ».

Pourquoi Beulé, profitant du privilége qui lui était échu de consoler l'Institut des pertes que les arts avaient faites dans son sein, n'a-t-il pas raconté la vie et les œuvres d'Eugène Delacroix? Delacroix, pour avoir été un des membres les plus discutés de l'Académie, n'en reste pas moins un des plus considérables devant l'opinion; son éloge, écrit avec mesure et tempérament, n'était-il pas matière à bien des enseignements utiles? Oui sans doute; mais Beulé pensa que les passions étaient trop ardentes encore entre les partis, pour qu'on pût parler avec équité sans rouvrir de tous côtés des blessures; il pensa qu'aux admirateurs l'éloge paraîtrait marchandé et qu'aux adversaires le blâme semblerait trop timide. Nous croyons qu'il eut tort. L'œuvre d'Eugène Delacroix avait tenu une trop grande place dans la belle et féconde période du XIXe siècle, pour qu'il ne convînt pas à l'Académie d'en aborder l'étude. Il y avait suffisamment à louer, dans la partie monumentale surtout de cette œuvre, pour qu'on pût conserver au peintre, en dépit de ses faiblesses, sa place et son rang dans la quatrième classe de l'Institut. Est-il impossible, d'ailleurs, de faire l'éloge d'un homme, sans proposer cet homme comme exemple, d'admirer ce qu'il a d'admirable, tout en condamnant ce qu'il a de condamnable? L'hommage que, par l'organe de son Secrétaire perpétuel, l'Académie des beaux-arts rend à ses illustres morts n'a vraiment tout son prix qu'à la condition de garder un certain accent d'indépendance et de sincérité. Dans ces sortes d'éloges, la critique, tout en s'effaçant, garde cependant son droit; si elle ne se peut produire qu'avec ménagements, elle n'est pas tenue à une complète abdication. Et puis, l'art d'écrire n'a-t-il pas des ressources qui lui permettent de tout indiquer sans rien préciser? L'encens qui brûle dans ces sortes d'apothéoses produit-il donc des fumées tellement épaisses que la lumière n'y puisse luire encore, au moins pour les

initiés? Beulé n'avait-il pas toutes les habiletés nécessaires pour réussir dans un semblable discours? Les scrupules qui l'arrêtèrent nous semblent exagérés; regrettons-les, tout en les respectant... Peut-être aussi, après avoir célébré la peinture, voulait-il glorifier également la sculpture. Francisque Duret lui en fournissait l'occasion, il la saisit (10 novembre 1866). La carrière de Duret avait été féconde en belles œuvres, mais ni ses statues ni ses bas-reliefs ne lui avaient fait un nom populaire. Le *Danseur napolitain*, « ce bronze d'un jet si joyeux », avait seul, un instant, captivé les faveurs de la foule; mais, à part les érudits, qui se souvenait du *Berger de Virgile*, de *Sapho retenant Phaon*, de *Mercure inventeur de la lyre*, etc.? Qui prononçait même le nom de Duret devant le *Christ* et devant *l'Ange Gabriel* de l'église de la Madeleine, devant les *Cariatides* du tombeau de l'empereur et du nouveau Louvre, devant les *Victoires* de la salle des Sept-Cheminées, etc.? Beulé voulut venger l'artiste de cette ingratitude; il voulut surtout montrer l'importance des services que nous rend la sculpture au milieu de la confusion qui est un des signes de notre temps. La sculpture, très-étroitement liée à l'architecture, a le mérite de rester un art monumental et d'échapper aux caprices de la mode; elle a, de plus, le privilége de ne point enrichir les hommes convaincus qui s'y consacrent, et, quand tant de nobles choses s'étiolent, s'éteignent ou s'avilissent, de conserver presque intact encore le dépôt de la tradition. Les œuvres de Duret démontrent ce que peut l'éducation classique sur un esprit net et sur une volonté persévérante. « Dans cette carrière bien remplie, les événements, ce sont les statues; le drame, c'est le cours inquiet mais toujours suivi du travail; l'unité, c'est une vocation soutenue depuis le berceau jusqu'à la tombe. » Au nom de l'Académie, gardienne du grand art, un tel exemple était utile à proposer à la jeunesse.

Beulé, depuis longtemps, s'était familiarisé avec les types immortels de l'architecture grecque; pour en parler, il n'avait qu'à se souvenir. Aussi, quand il eut à faire les éloges d'Hittorf et de Duban, il se trouva presque sur son propre terrain.

Dans l'éloge d'Hittorf (12 décembre 1868), Beulé célébra l'investigateur des temples siciliens et l'apôtre de la polychromie au moins autant que l'architecte. Il entrait là dans le domaine de l'archéologie et il y était comme chez lui. Aussi, avec quel entraînement il peint le bonheur d'explorer et de découvrir, et comme on sent qu'il parle pour son compte! « A peine l'explorateur a-t-il ouvert le sol pour y reconnaître les traces du passé, qu'il s'acharne à la poursuite de l'inconnu comme le chasseur après sa proie; il n'a plus conscience des heures qui s'écoulent sur le bord de la tranchée, car elles sont pleines d'émotions et de surprises; le soleil ne lui semble faire qu'un bond de l'Orient à l'Occident, tant sa curiosité est excitée, tant ses sensations se multiplient et se succèdent. Les semaines, les mois s'envolent, et il s'attache davantage à la terre dont il remue les entrailles et qui devient pour lui une patrie. Ce lieu fameux jadis et aujourd'hui délaissé, seul il le connaît, seul il le fait renaître, seul il le possède. Chaque couche qu'il enlève lui révèle un fait nouveau; chaque monument porte un témoignage; chaque débris éveille son imagination et fait jaillir un rêve. De même qu'une fleur que nous respirons suffit pour nous transporter aux jours heureux de notre jeunesse, de même un parfum idéal s'exhale de ce sol consacré par l'histoire et transporte l'explorateur au sein de l'antiquité... Les jours mêmes où la pioche de ses ouvriers ne rencontre que des gravois et des tessons, il entend des voix sans paroles, il entrevoit des ombres colorées et agissantes; il n'est jamais seul dans sa solitude; les cigales qui chantent dans l'olivier voisin, la bise qui fait siffler doucement le

feuillage des pins, les flots qui expirent sur la plage avec un murmure cadencé, tout lui parle, tout a un sens, tout est pour son oreille comme le bruit de la cité antique qui s'agite autour de lui. La beauté du climat ajoute à l'illusion des souvenirs, et la poésie des ruines devient, à son tour, une source d'inspiration. » Il faudrait tout citer de ces pages éloquentes dans lesquelles Beulé revit tout entier... C'est avec une émotion non moins vive et non moins personnelle qu'il revient vers cette famille qui l'avait accueilli avec un si tendre dévouement. Hittorf avait toujours été « secourable et pour ainsi dire caressant avec les jeunes gens qui voulaient, à force de travail, franchir les obstacles et percer l'obscurité. Les artistes qui sortaient de l'Académie de Rome, les voyageurs qui venaient d'explorer des contrées lointaines, ceux-là surtout qui rapportaient le parfum de la Grèce, n'avaient pas besoin de frapper à sa porte; il courait à eux. Leur avenir le touchait, comme s'il se sentait revivre dans chacun d'eux; un succès qu'ils lui annonçaient le faisait rougir de plaisir, et l'on surprenait dans ses yeux un éclair qui était le rayonnement d'un bon cœur ». Ces paroles, qui sont tant à l'honneur de celui qui les a inspirées, montrent à quel point la reconnaissance avait de douceur pour celui qui les prononçait. Elles valent plus encore peut-être pour la mémoire d'Hittorf que les monuments qu'il a construits : le *Panorama* est déjà détruit, les *Cirques* tomberont à leur tour, quelques heures de vandalisme révolutionnaire auraient pu faire une ruine de l'*Église de Saint-Vincent-de-Paul ;* l'action morale et bienfaisante de l'artiste sur ses contemporains est un souvenir qui se perpétuera dans les cœurs.

L'éloge de Duban, le dernier que prononça Beulé (12 décembre 1872), semble plus hâtivement écrit que les autres. On sent que les événements se pressent et que les préoccupations s'accumulent. Le Secrétaire perpétuel se multiplie, se hâte, veut pourvoir à tout; il se donne à la politique, au monde, à la science, aux arts; il fait partie des plus importantes commissions de la Chambre et y est l'un des plus agissants, il prépare son cours d'archéologie pour l'année 1873; il conduit en homme d'affaires consommé les intérêts, en ce moment très-compliqués, de l'Académie des beaux-arts, et il rend hommage à l'une des plus nobles figures d'artistes de notre siècle. Si le temps lui manque pour porter un jugement longuement médité sur l'œuvre du grand architecte, l'instinct, le goût, la pénétration, ne lui font pas défaut. Il est comme tous ceux qui ont connu Duban, il l'a aimé, et le portrait qu'il en trace est d'une ressemblance élevée autant que frappante. « Duban était beau à peindre au physique comme au moral. Il avait l'aspect des Toscans copiés par Orcagna ou des Étrusques figurés dans les tombeaux de Vulci. Son masque était largement construit, tragique, à plis saillants; les rides avaient quelque chose d'imposant et l'altération de ses traits ne nuisaient point à leur noblesse, reflet de la noblesse de l'âme. Sa grande chevelure, jetant des ombres sur le front, donnait aux masses plus d'importance et une sorte de sauvagerie que démentaient aussitôt des yeux distraits, d'une douceur presque féminine, voilant un feu qui était surtout le feu de l'intelligence. Sa bouche expressive et puissante était à la fois pleine de finesse et capable d'accents pathétiques... Il avait de la grâce, des élans de sympathie, un accueil qui ressemblait à de la coquetterie. Il aimait la distinction, la remarquait chez les autres et se laissait séduire aussitôt. Un air brillant le touchait, peut-être parce qu'il regrettait de se défier trop de lui-même... Il avait, sans affectation, des goûts de grand seigneur; une fortune médiocre ne lui permettait pas de contenter ses goûts; il ne s'en plaignait jamais et se vengeait par le désintéressement... » Ce dernier trait peint l'homme tout entier : homme éminent, pénétré du pur

génie grec et du sentiment de toutes les grâces italiennes; voué modestement à achever ce que d'autres avaient commencé et à restaurer ce qu'ils avaient fait; trouvant le moyen de créer en faisant revivre des chefs-d'œuvre effacés; possédant au plus haut point l'esprit des proportions; rompu à toutes les recherches de l'érudition, et n'en considérant pas moins l'architecture par ses grands côtés; proclamant très-haut les principes, leur consacrant ses derniers efforts après leur avoir donné sa vie, et laissant, comme son testament d'artiste, dans la grande cour vitrée de l'École des beaux-arts, les ordres du Parthénon et du temple de Jupiter Stator, rendus à leur majesté persuasive. En présence de ces témoins émus du grand art, le Secrétaire perpétuel de l'Académie en appelait à la vie et aux œuvres de Duban pour ramener la jeunesse à la grandeur morale et à la simplicité.

Les principes que Beulé, dans ses éloges académiques, a proclamés sans relâche au nom de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, il les a revendiqués avec plus d'autorité peut-être encore au nom de la musique. Beulé, lui-même musicien, avait un sentiment très-vif et très-personnel sur toutes les parties de l'art musical. Les trois musiciens qu'il eut à louer furent Halévy, Meyerbeer et Rossini; il devait prononcer cette année l'éloge d'Auber. La mort semblait lui choisir les plus grands noms et les plus illustres exemples. — Halévy meurt le 17 mars 1862; le 12 avril suivant Beulé est nommé Secrétaire perpétuel, et, le 4 octobre de la même année, il prend possession du public habituel des séances de l'Académie en prononçant l'éloge de son prédécesseur. Il raconte, en homme de travail, la vie constamment laborieuse d'Halévy : il décrit les luttes de chaque jour dans des termes où l'on comprend que lui-même a vaillamment combattu; et quand il arrive aux jours de triomphe, on sent, à l'émotion de sa parole, qu'il a déjà, lui aussi, plus d'une fois triomphé. Mais, tout en se montant, il ne cesse pas d'être simple. Il montre, sous un aspect saisissant et touchant, le musicien donnant son intelligence et livrant en même temps son cœur dans ses monologues poétiques, où chantent tour à tour l'amour déçu, le désespoir, la tendresse enivrée. Il découvre avec délicatesse ce qu'il y a de mélancolie touchante dans le génie d'Halévy : « Halévy était de ces âmes attristées que le bonheur n'éclaire qu'à demi, comme il est des avenues au feuillage sombre, que les rayons du jour ne peuvent pénétrer. » Il parle en dilettante des différents ouvrages d'Halévy, de la *Juive* surtout, avec passion; et, chemin faisant, il se prend aussi au critique et à l'écrivain : « Biographe ingénieux, il avait la délicatesse, la variété, le tour piquant, la grâce familière; il rencontrait, sans les chercher, les agréments du style; il ne repoussait ni l'anecdote qui délasse l'auditoire, ni la plaisanterie qui le fait sourire; mais en même temps il s'élevait jusqu'à l'éloquence dès que le sujet faisait tressaillir son âme en l'atteignant dans ce qu'elle avait de plus cher. » Ne dirait-on pas que le nouveau Secrétaire perpétuel, en parlant de son prédécesseur, se traçait à lui-même le programme des traditions qu'il voulait suivre, et qu'il devait à son tour transmettre si dignement à ses successeurs? — Dans l'éloge de Meyerbeer (28 octobre 1865), Beulé avait à se prendre à une figure qui n'a rien d'élégiaque et qui est plus puissante que celle d'Halévy. Meyerbeer est l'incarnation de la musique dramatique; il représente ce que le drame lyrique a de plus saisissant; il personnifie une époque d'éclectisme et de science, qui cherche la sensation plutôt que le sentiment, comprend mal la simplicité, se passionne pour les combinaisons savantes, donne le pas à la symphonie sur le chant. Chez lui « les sonorités sont d'une élégance exquise; elles ont quelque chose de langoureux, d'atténué, d'aérien, qui exprime l'extase de

la volupté aussi bien que l'extase de la mort. Le luxe des timbres touche à la profusion; les dessins se développent, se croisent, s'effacent presque par leur variété; ils rappellent ces tissus orientaux qui disparaissent sous l'éclat des broderies... Sa manière de poser les types musicaux et de les traiter avec une fidélité historique n'appartient qu'à lui... Son chant n'est ni le gazouillement intarissable des oiseaux, ni le murmure amoureux de la brise, ni la vague qui monte, s'arrondit, s'abaisse et meurt en caressant le rivage; ce sont des phrases brèves, pénétrantes, acérées, qui se détachent du récitatif et y rentrent aussitôt, après avoir jeté dans nos âmes un éclair de tendresse ou de terreur. La lumière est rapide, mais les ténèbres calculées d'où elle jaillit la font paraître plus vive... En poussant à l'extrême la vérité des détails, il a perdu de vue la condition fondamentale de l'art, qui est de simplifier, et son but suprême, qui est la beauté. La marque du génie, c'est qu'il est simple et qu'il répand sur tout ce qu'il crée une lumière presque divine qu'on appelle la proportion. La musique est une langue poétique; elle a, par conséquent, des limites qu'elle ne franchit pas impunément. Si elle se pose des problèmes et veut produire l'illusion matérielle, si elle prétend tout peindre et rivaliser avec la métaphysique, si elle s'astreint à traduire chaque sens du texte par une intention, chaque mot par une note, elle imprime à l'imagination des secousses fébriles, mais elle cesse de verser dans l'âme ces délices et cette sérénité qui découlent du beau. Aux prises avec le monde réel, elle ne peut s'élever dans la sphère de l'idéal, où se rencontrent les chants inspirés et sublimes, la noblesse des lignes, la perfection des contours mélodiques, la pureté des rhythmes et des harmonies, et surtout ces notes tendres, vivantes, émues, qui pénètrent sans effort jusqu'à la source de nos larmes ». Il est difficile de mieux juger l'illustre auteur de *Robert le Diable*, des *Huguenots*, du *Prophète* et de l'*Africaine*, de mieux revendiquer les droits de l'art pur en présence des plus éclatants succès de la musique dramatique, de mieux répondre à ceux qui ont voulu faire de Meyerbeer un chef d'école. — Rossini, enfin, la plus importante figure de ce groupe de musiciens; Rossini, en qui la mélodie semblait avoir pris une nouvelle incarnation au moment où mourait Mozart; Rossini, dont la vocation divine fut de faire chanter la voix humaine; Rossini, qui semait à pleines mains, négligeant la perfection parce qu'il était sûr de la grâce; Rossini, pour qui produire était un besoin et qui, après avoir donné en moins de quinze ans trente opéras à la scène italienne, avait écrit pour la France son plus bel ouvrage; Rossini, grâce à qui l'école de chant est demeurée maîtresse du théâtre, a trouvé dans Beulé un panégyriste digne de lui. Et ce qui rehausse le prix de cet éloge, c'est qu'il y eut place pour autre chose encore que pour la louange. Après avoir montré Rossini comme un initiateur et présenté *Guillaume Tell* comme le plus grand événement musical du XIXe siècle, Beulé parle avec une juste sévérité de la longue retraite à laquelle le maître s'était condamné. « Vouloir toujours monter est une loi supérieure, qui nous relève de notre misère et fait notre grandeur morale. Le génie ne peut pas abdiquer, parce qu'il appartient à une époque; il n'en est pas seulement la fête, il en est l'exemple... Celui qui venait de créer *Guillaume Tell* à trente-sept ans promettait encore trop de chefs-d'œuvre pour avoir le droit de se reposer. En se renfermant dans le silence, il a failli à sa mission; il nous a refusé des joies dont la Providence lui avait confié le dépôt; il a emporté avec lui des trésors qui étaient le patrimoine de l'humanité et qui devaient rester sur la terre comme une parure et une consolation... »

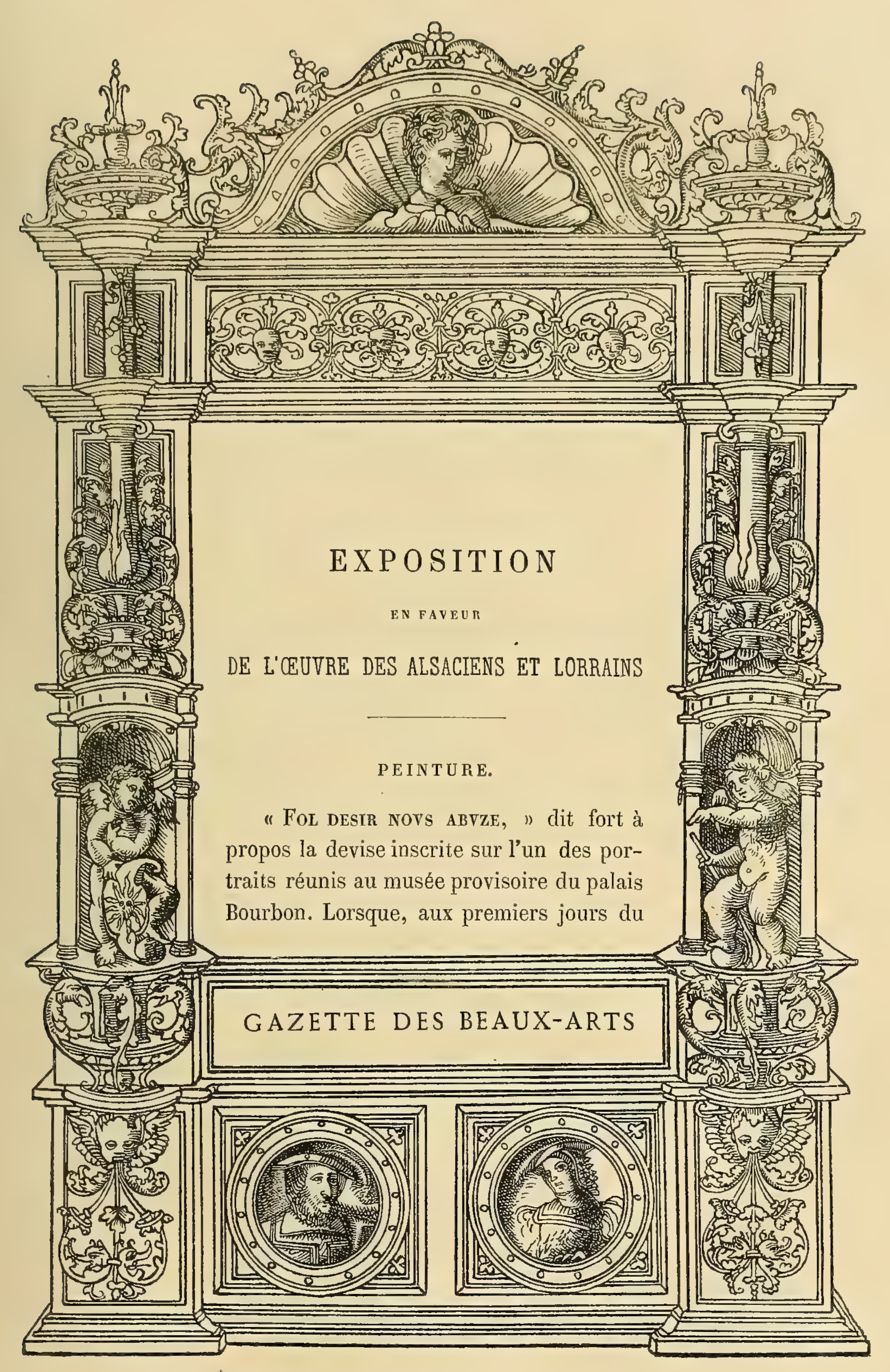
Ainsi, dans ces différents discours, brille, sans désemparer, la passion du devoir et l'amour du beau. Une même doctrine les éclaire tous. De même qu'en musique la

mélodie et le chant sont perpétuellement exaltés, de même dans les arts du dessin la rigueur des lignes, les formes sévèrement arrêtées, l'harmonie des contours, la puissance du sentiment, la dignité de l'expression, sont partout proclamées. Les effets pittoresques, ainsi que les combinaisons harmoniques, tout en étant prisés à leur juste valeur, ne sont placés qu'au second plan. La simplicité, la grandeur, sont incessamment recommandées. Ingres et Rossini sont glorifiés surtout pour la clarté de leurs œuvres. Le propre des ouvrages d'art de premier ordre, c'est que tout y est clair. « La clarté n'y est pas seulement un plaisir, elle y règne comme le soleil règne sur le monde. Ce don du ciel fera sourire les compositeurs qui substituent la science à l'inspiration, » les peintres qui font appel à la couleur pour cacher les défaillances du dessin, « tous ceux qui mettent l'ostentation des moyens à la place de l'art qui les cache, prennent l'obscur pour le profond, et se persuadent que la fatigue ou l'étonnement qu'ils nous causent est la preuve décisive de leur originalité » ; il n'en reste pas moins par excellence la marque du génie. La mode et la fantaisie passent, les systèmes se succèdent et s'oublient, les principes seuls demeurent; ils sont la vérité, ils sont éternels. L'Académie des beaux-arts est instituée pour en conserver le dépôt; elle n'a d'autre raison d'être que de les sauvegarder et de protester sans cesse contre ceux qui les nient. Plus le présent lui échappe, plus elle est responsable de l'avenir. Elle peut avoir contre elle l'opinion momentanément égarée; qu'importe, si elle met de son côté la raison, le bon sens. Elle parlera parfois une langue oubliée, jamais morte. Elle n'est pas seulement une réunion d'hommes éminents, elle est une institution; le scepticisme se brise à l'entrée du sanctuaire, que remplit à elle seule la vision de la beauté pure. Cette vision radieuse et austère, le Secrétaire perpétuel doit la faire briller aux yeux de tous. Nous avons vu avec quelle persistance de talent Beulé s'est chargé de cette mission. Il a été, durant douze années, le digne successeur de Joachim le Breton, de Quatremère de Quincy, de Raoul Rochette et d'Halévy. Il aimait avec passion l'Académie des beaux-arts, et l'Académie l'avait adopté comme un des siens. Il se sentait, au milieu d'elle, à la source des plus sûrs conseils, et, pour se guider dans les cas difficiles, il n'avait qu'à choisir. Sans cesse préoccupé de la dignité de l'art et de ses intérêts moraux, il n'avait nulle prétention de régenter les artistes; il s'en proclamait, au contraire, le disciple et n'aspirait qu'à en être l'organe. Ce rôle, humble d'apparence, était encore assez beau, et son ambition n'allait pas au delà. Il dut à cette philosophie prudente de ne s'égarer jamais. Il était devenu, pour le public de l'Institut, un orateur de prédilection. Les séances annuelles étaient des jours de fête, où les heureux seuls avaient place... La mort a brisé cette carrière, déjà si brillamment remplie et qui semblait à peine commencée. Tous les hommes d'intelligence et de cœur ont partagé la douleur de l'Académie des beaux-arts.

A. GRUYER.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.



EXPOSITION

EN FAVEUR

DE L'ŒUVRE DES ALSACIENS ET LORRAINS

PEINTURE.

« Fol desir novs abvze, » dit fort à propos la devise inscrite sur l'un des portraits réunis au musée provisoire du palais Bourbon. Lorsque, aux premiers jours du

printemps, s'ouvrirent à la fois l'exposition annuelle des Champs-Élysées, celle des œuvres de Prud'hon et de Chintreuil, et la plus curieuse de toutes, celle qu'une excellente pensée a organisée au profit de nos compatriotes exilés, il ne nous parut pas impossible d'abord de prendre notre part de ces fêtes simultanées. Nous eûmes le désir, véritablement « fol », de tout étudier et de faire notre profit des curiosités pour la plupart inédites qui nous étaient si libéralement montrées. Nous avons été abusé. Il a fallu, étant de ceux qu'on désigne sous le nom peu académique de « salonniers », nous dévouer pendant deux mois à l'étude des œuvres modernes et nous enivrer de leurs mérites. Pendant ce temps, les heures ont fui rapides et sans pitié, et nous arrivons, le dernier, pour parler des trésors de l'exposition ouverte à l'ancien Corps législatif. Chose horrible à penser! les grands maîtres ont failli attendre.

L'exposition, d'ailleurs, n'est plus ce qu'elle était aux premiers jours. Elle a été renouvelée en partie. Nous n'y retrouvons pas tous les tableaux que nous avons admirés au début; nous y voyons en revanche figurer beaucoup de peintures récemment envoyées par de généreux amateurs. Afin d'habiller notre travail à la dernière mode, nous donnons pour base à cette étude la situation actuelle de l'exposition, telle que l'a reconstituée le remaniement opéré le 22 juin. Nous ne saurions cependant nous priver, çà et là, du plaisir de parler de quelques œuvres éliminées, mais encore vivantes dans l'esprit. On enlève d'une salle d'exposition un Rembrandt, un Van Dyck, un Vélasquez : on ne les fait pas disparaître pour cela : le souvenir demeure qui les protége et les éternise.

Dans les expositions que Paris peut organiser avec des tableaux empruntés aux collections particulières, l'école italienne ne saurait être représentée comme elle l'est dans un musée. La France ne refera pas ce que l'Angleterre a fait à Manchester en 1857. Les amateurs parisiens possèdent plus de Greuze que de Raphaël. Malgré cette pauvreté relative, nous avons eu, nous avons encore au palais Bourbon quelques italiens du plus grand intérêt. On nous a enlevé le Filippo Lippi et les autres peintures précieuses que M. F. Reiset avait prêtées à l'exposition et dont il nous aurait été très-doux de parler; il nous reste le Pietro della Francesca de Mme la comtesse Duchâtel, la *Vierge et l'Enfant Jésus.*

Toute la tendresse, toute la poésie du XVe siècle est dans cette peinture claire, un peu maniérée, adorable. La madone, très-jeune et vue jusqu'aux genoux, se tient les mains jointes, les yeux baissés, devant l'enfant qui joue auprès d'elle. L'enfant est tout petit; l'artiste naïf n'a pas su, il n'a pas voulu peut-être, mesurer à la même échelle le fils et

la mère. Derrière ce groupe, fait de bleus clairs, de rouges pâles et de carnations d'un blanc un peu gris, se déroule un paysage immense, hérissé de hautes collines, traversé de cours d'eau qui coulent au milieu des terres brunes et des verdures brûlées. La Vierge, élégante et allongée, est sans doute d'un aspect un peu étrange; elle est, si l'on veut, un peu japonaise; mais la délicatesse du type est d'une singularité ravissante. Ce qui contribue à donner à cette madone un caractère exotique, c'est l'absence d'ombres : tout est clair en ce candide visage où les demi-teintes sont de la lumière.

Mme la comtesse Duchâtel expose aussi une tête, un buste de jeune homme qu'on attribue, non sans raison, à Antonello de Messine. Pour ceux qui ne connaissent que le *Condottiere* du Louvre et l'*Homme à la médaille* du musée d'Anvers, cette attribution paraîtra peut-être aventureuse : elle n'a rien qui nous épouvante. On voit bien à l'Académie de Venise, et à Milan, chez le marquis Trivulzio, qu'Antonello a eu plusieurs manières, et qu'il varie le ton de ses carnations, tour à tour pâles, ambrées ou rougeoyantes, selon le caractère du modèle qui pose devant lui. C'est exactement et, avant l'heure, le raisonnement que Hans Holbein devait faire un peu plus tard. Nous croyons donc à l'Antonello de Mme Duchâtel. Le portrait est celui d'un adolescent; ses cheveux, soigneusement roulés, sont un peu roux; le visage est clair; les yeux bleus sont étonnants de précision et de vitalité; le vêtement est d'un gris bleuâtre; tout est sacrifié pour faire valoir ce jeune visage, fleur charmante du xve siècle qui va finir.

Le sentiment de la grâce lombarde revit dans quelques œuvres de l'école de Léonard. Il faut très-vraisemblablement reconnaître un Luini dans le buste de *Saint Jean* qu'expose M. de Ganay et qui, par une association fréquente dans l'idéal milanais, combine la grâce de la femme avec celle de l'éphèbe. Nous ne refusons pas non plus de voir un Cesare da Sesto dans le groupe charmant qui appartient à M. Paul de Saint-Victor, la *Vierge tenant l'Enfant Jésus.*

Raphaël n'est pas absent de la fête. Nous avons du maître souverain une œuvre bien connue à Paris, la *Vierge de la maison d'Orléans,* que M. le duc d'Aumale a achetée lors de la vente de la galerie Delessert. A l'heure où se préparait cette vente fameuse, la *Gazette* a fait graver cet adorable tableau, et Charles Blanc en a parlé de telle sorte qu'il serait superflu d'y revenir. Il y a un moment sacré dans la vie de Raphaël : c'est celui où, jeune encore, non-seulement par les années mais par l'âme, il voit Florence, il abandonne les traditions péruginesques, il revêt sa forme d'une splendeur toujours délicate et il entre dans la beauté en

gardant la naïveté de son cœur et sa grâce d'enfant. La *Vierge de la maison d'Orléans* est de ce moment florentin, qui, il faut bien le dire, dura peu. Les Raphaël de cette période heureuse sont bien de Raphaël : le collaborateur futur, le dur Jules Romain, n'existe pas encore. Ici les chairs sont assouplies et vivantes : Raphaël cherche la morbidesse ; il a vu Léonard, il a été transfiguré par le charme de l'enchanteur. Certes Raphaël resta toujours grand, mais il ne demeura pas toujours tendre.

Une œuvre très-précieuse aussi est le portrait de jeune homme de la collection de M. le prince Czartoryski. Nous en donnons la gravure en appelant la discussion publique sur une peinture dont nous avions tous entendu parler, mais qui n'avait pas encore été offerte à la curiosité des chercheurs. Malheureusement, ce fin portrait a disparu de l'exposition renouvelée, et nous avons le regret de ne pas l'avoir étudié avec l'ardente attention qu'il mérite. Nous ne nous prononçons pas. Il nous semble toutefois que le sentiment de l'œuvre est absolument raphaëlesque; que l'exécution est d'une parfaite délicatesse, et nous ne sommes nullement surpris que de bons juges aient reconnu dans cette charmante tête le style et la main du maître glorieux.

Plus clément que M. le prince Czartoryski, M. Eugène Piot nous a laissé, et nous pouvons étudier à notre aise un autre Raphaël, la tête de la sainte Élisabeth qu'on voit à Madrid dans le tableau de la *Visitation*. On sait qu'il s'agit du tableau qui fut peint pour le protonotaire apostolique Giovan Batista Branconio, et l'on tient pour certain que Jules Romain et le Fattore ont eu la plus grande part à l'exécution de cette peinture qui, venue en France en 1813, fut alors transportée sur toile. Raphaël a dû faire un croquis de ce tableau et des études pour les têtes des deux personnages. La *Sainte Élisabeth* appartient à la dernière manière du maître, à la manière résolue et coupante, où les chairs sont traitées quelquefois comme du bois, souvent comme du métal. Cette tête a donc de farouches approches : il y a une difficulté à franchir pour la bien goûter; mais quand, après une longue contemplation, on entre dans la pensée de l'artiste, on est frappé du profond caractère de l'œuvre, de la sévère précision du trait, de la rigidité savante du travail. Il ne faut pas regarder cette tête comme une peinture, mais comme une planche de fer dans laquelle un outil d'acier aurait inscrit des linéaments incisifs, énergiques, sans merci. C'est une médaille durement, magistralement frappée. Je n'ai pas besoin de dire quel prodigieux cachet présente ce profil où l'austérité est poussée jusqu'à l'outrance.

Dans ces expositions improvisées et qui ne doivent durer qu'une saison, on n'a pas le temps d'organiser, à propos de certaines œuvres,



PORTRAIT D'UN JEUNE HOMME.

D'après Raphaël.

l'enquête qu'elles mériteraient. M. le comte de la Béraudière expose un double portrait d'un intérêt considérable, d'une curiosité troublante. Le catalogue le classe aux inconnus et croit y voir *Antoine, bâtard de Bourgogne, et un évêque.* Il y aurait fort à dire sur cette désignation. Nous ne sommes pas sans posséder quelques données sur le personnage qu'on a appelé le grand bâtard de Bourgogne. Il suffit de rappeler que, né en 1421, il est mort en 1504. La dernière date ne s'accorde pas trop mal avec le caractère de la peinture, qui est des vingt premières années du XVIe siècle; mais le personnage que nous avons sous les yeux n'a pas quatre-vingts ans. Soyez assurés qu'il faudra chercher un autre nom à ce mystérieux gentilhomme, à ce terrible soldat.

La peinture exposée par M. de la Béraudière n'est sans doute que le volet d'un triptyque dont le panneau central a disparu. Le donateur, assez jeune encore, est représenté à mi-corps, les mains jointes. Le costume, et surtout les cheveux carrément taillés sur le front, indiquent un homme du temps de Louis XII; l'énergie du visage révèle un caractère fortement trempé. Derrière lui se tient un évêque, debout, la crosse en main. C'est aussi un portrait. Les deux têtes sont marquées du plus robuste cachet d'individualité; les carnations sont brunes, dorées, méridionales. Cette peinture éveille le souvenir de ces portraitistes lombards qui furent les contemporains de Léonard de Vinci, tout en gardant une certaine rudesse de manière : elle me fait penser vaguement à Bernardo Zenale, et plus encore à Ambrogio Borgognone. L'œuvre est, dans tous les cas, celle d'un maître.

A côté de ce tableau, dont la réputation n'est pas faite et qui soulève tant de questions, on retrouve l'indiscutable portrait de Bronzino, le beau jeune homme de la vente Pourtalès, aujourd'hui à Mme la princesse de Sagan. M. Galichon en a fort bien parlé dans la *Gazette*. On a plaisir à revoir cette image élégante et fière. Lorsque Bronzino peignait des sujets religieux ou mythologiques, il n'était qu'un maniériste plein de talent, cherchant le contour singulier et exagérant la grâce. Mais, lorsque dans ses portraits il se voyait en présence de la nature vivante, il s'amendait, il devenait presque simple, il exprimait le caractère selon les bonnes méthodes florentines. Ainsi a-t-il fait pour peindre ce jeune inconnu qui a si grand air. Comme de coutume, l'exécution est sommaire et sobre, mais elle dit tout.

La *Gazette des Beaux-Arts* a d'ailleurs eu l'heureuse fortune de s'introduire dans plus d'une galerie excellente avant qu'elle ne fût publiquement exposée et d'en cueillir la fleur par avance. Aussi rencontrons-nous au palais Bourbon beaucoup de figures amies. Nous avons décrit jadis les

portraits italiens que possède M. Rothan. Voici celui du musicien Gaffori, attribué, non sans vraisemblance, à Calcar; voici « l'homme vêtu de noir », qui, faute d'un nom meilleur, reste toujours l'œuvre présumée de Sébastien del Piombo. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à ce que nous avons dit naguère de ces fiers portraits.

Nous ne connaissions pas le Morone qui appartient à M. Louis Viardot. C'est la tête pâle, pleine de caractère, d'un homme de race énergique et fine. La peinture est excellente et tout y respire la plus séduisante distinction. Certes, Titien avait raison : les Bergamasques prenaient une peine inutile lorsqu'ils venaient se faire peindre à Venise. Ils possédaient en effet dans Morone un vaillant portraitiste et ils auraient pu s'épargner les frais du voyage.

Mazzolino de Ferrare n'a jamais été difficile à reconnaître. M. le duc d'Aumale a envoyé un bon échantillon de ce maître, pour lequel nous ne professons qu'un enthousiasme modéré, mais qu'on ne saurait cependant passer sous silence. En qualité de Ferrarais, Mazzolino donne aux carnations de ses personnages un ton de brique qui mêle le rouge à l'orangé, et toujours il trouve le moyen d'introduire dans ses petites peintures l'imitation d'un bas-relief. Telle était sa manie. L'*Ecce Homo* obéit à cette double exigence. La partie supérieure du tableau fait voir le Christ montré au peuple. Aux premiers plans se groupent les docteurs et les badauds qui discourent sur la nouveauté du spectacle. Entre ces deux compositions, qu'un lien moral ne suffit pas à relier, Mazzolino a inséré une bande horizontale qui coupe le tableau en deux : c'est l'inévitable bas-relief. Cette frise en grisaille est d'ailleurs très-finement peinte. Lord Northwick, à qui cette peinture a appartenu, avait fait inscrire sur le cadre la date 1481. Le lecteur est supplié de croire que ce millésime n'indique nullement l'époque à laquelle l'*Ecce Homo* a été peint. L'œuvre est d'environ 1525, et la délicatesse un peu fondante du travail prouve bien que les gens de Ferrare ne vivaient pas isolés et qu'ils suivaient la mode, sauf à continuer à rougir follement les chairs de leurs personnages.

Négligeons l'art du XVIIe siècle, bien qu'on puisse en voir quelques pages dans le salon de Mme la duchesse de Galliera. Pour la période suivante, qui, à défaut de style, eut le brio et l'esprit, les meilleurs tableaux sont le beau Canaletti de M. le comte H. de Greffulhe, la *Place Saint-Marc*, les Guardi de Mme Duchâtel, et ceux de MM. Rothan et Lallemand. Venise y triomphe dans sa lumière et dans son pittoresque caprice. Les deux groupes allégoriques de G.-B. Tiepolo, qui appartiennent à M. de Camondo, ne sont pas dépourvus d'intérêt; ils accompagnaient le superbe plafond, l'*Apothéose de Francesco Barbaro*, qu'on a vendu l'hiver dernier

à Paris. On y voit Tiepolo peignant des Romains de théâtre avec un sentiment archaïque digne de Carle Vanloo et de Dandré-Bardon. Nous avons enfin un Pietro Longhi (collection de M. Paul de Saint-Victor). Les purs Parisiens n'ont pas souvent l'occasion de voir des Longhi. Ses œuvres les plus spirituelles sont à l'Académie de Venise. C'est un peintre de conversations à la mode de 1760; il est de force moyenne, et je ne suis pas assuré qu'il puisse se mesurer sans désavantage avec notre Jeaurat. Le tableau exposé au palais Bourbon et ceux qu'on voit à Venise n'en sont pas moins très-curieux au point de vue des costumes et comme révélation des mœurs et des élégances dont l'abbé Richard nous a dit un mot dans son voyage. Longhi n'a point menti. Ils étaient bien ce qu'il nous les montre, ces cavaliers et ces coquettes si oublieux de leurs graves ancêtres, si insouciants des chutes prochaines. Venise descendait tous les jours les pentes de la décadence, et cependant elle riait encore sous son petit masque noir.

L'école française a fourni à l'Exposition un contingent des plus respectables. Je ne crois pas que, pour une période aujourd'hui fort aimée, le XVIIIe siècle, on ait vu souvent une pareille réunion d'œuvres caractéristiques et charmantes. Nous en parlerons tout à l'heure. Voyons d'abord les origines.

Hélas! nous avons beau chercher et rêver, les questions douteuses ne se résolvent pas. On sait à quel point les Clouet sont rares. Nous faisons pour le plus illustre de la famille, François Clouet, ce que les Anglais ont fait longtemps pour Holbein. Nous lui attribuons volontiers toute une série de fins portraits de personnages qui ont vécu de François Ier à Henri IV. Bien venu sera celui qui fera cesser cette confusion irritante. Rappelons une fois de plus que François Clouet devient peintre du roi en 1541, et qu'en 1570 son nom disparaît des comptes royaux. Cessons par conséquent de lui attribuer des portraits qui, visiblement, datent du règne de Henri III. Occupé de travaux officiels et d'œuvres purement décoratives qui ne devaient pas survivre aux fêtes dont elles étaient le prétexte, Clouet n'a pas fait autant de portraits qu'on le suppose. Il y avait d'ailleurs alors des légions de copistes, et quand le maître avait créé un type, quand il avait « pourtraict », un personnage de la cour ou une noble dame, des artistes secondaires, habiles cependant, multipliaient l'original à de nombreux exemplaires. Aussi les vrais François Clouet sont-ils d'une rareté insigne. Lorsque, dans une galerie particulière ou même dans un musée, on nous annonce une peinture du maître, le sentiment le plus prudent et le plus naturel, c'est le doute. Eh bien! M. Paul de Saint-Victor possède un François Clouet. Il se permet cette invraisem-

blance. Il aurait pu se contenter d'être le magicien de la parole écrite; ce don ne lui a pas suffi : il a voulu avoir un Clouet, il en a un. Le concours de tant de félicités a quelque chose d'insolent. Ce qui nous console, c'est que le brillant écrivain mérite tous ses bonheurs et qu'il apprécie, comme s'il n'était qu'un vulgaire critique, le trésor qu'il possède. C'est un petit portrait d'homme. Il ne s'agit ni d'un roi, ni d'un prince, ni d'un personnage de haute lignée. Rien n'est plus simple que ce portrait qui emprunte son aristocratie aux traits fins du modèle et au talent du peintre. L'inconnu est jeune; il porte sur la tête une *berretta* d'étoffe noire et molle qui lui fait une sorte de coiffure triangulaire. Le costume est noir, le haut des manches étant un peu renflé, selon la mode qui commençait alors et qui, sous Henri III, devait s'exagérer jusqu'au ridicule. Les yeux bleus sont admirables de limpidité et de vie; la barbe et la moustache sont d'un ton châtain clair, et le pinceau les a rendues avec une légèreté d'exécution véritablement merveilleuse. Il est triste de ne pouvoir baptiser ce sympathique personnage. Dans tous les cas, nous avons là une œuvre exquise.

Nous appelons à notre aide le ban et l'arrière-ban des érudits pour déchiffrer le mystère qui se cache dans le fin petit tableau de M. Double, les *Trois Grâces*. Ici encore, il s'agirait d'un François Clouet, avec un point d'interrogation toutefois. Dans ce cadre, qui n'est qu'une grande miniature d'un travail tout à fait précieux, l'artiste a réuni les trois Grâces, nues et enlacées; il s'est arrangé de façon à montrer le visage de ses modèles. Chacune des Charites a un caractère particulier, car ce sont sans doute trois portraits. Des fleurs et des fruits s'enroulent, couronnes légères, autour de leurs cheveux. La peinture paraît dater d'environ 1560 à 1580. Au bas du tableau, dans chacun des angles, sont des blasons assez compliqués, le second surtout qui réunit les armes de plusieurs familles. Nous n'avons pas le temps de chercher à lire ces armoiries. La peinture nous paraît flamande. Les formes, délicieusement modelées, sont amples et pleines; les jambes sont fortes; certains reliefs accusent des types du nord. Certes les têtes sont fines et pourraient à la rigueur être des têtes françaises, mais les corps appartiennent à une race plus plantureuse, et l'idéal fait songer aux Flandres. Je n'ai pas besoin de dire que le tableau est de la plus charmante exécution : il mériterait les honneurs de la gravure en même temps que ceux d'une dissertation en règle.

En un travail qui pourrait être sans fin, il faut se résoudre à ne s'occuper que des œuvres qui présentent un intérêt réel et nouveau. Le XVIIe siècle nous garde trois tableaux du Poussin. Ils appartiennent au duc d'Aumale. Le premier, *Thésée retrouvant l'épée de son père*, est un

Poussin sage, dans la manière mûrie et pacifique. Il ne nous apprend rien d'imprévu sur le talent du grand raisonneur. Le second, le *Massacre des Innocents*, est véritablement extraordinaire. Sans être de grandeur naturelle, les figures dépassent la proportion de celles que Poussin aimait à peindre. Ce n'est point le massacre, mais un épisode choisi dans le drame, un coin sanglant de la tragédie. Le groupe est violent et l'expression y est cherchée jusqu'à la grimace, presque jusqu'à la caricature. La couleur est d'une sombre énergie; les bleus et les rouges s'exaltent, mais sans songer à lier connaissance; les brunes carnations des figures s'enlèvent sur un ciel que l'artiste a voulu faire Vénitien. Évidemment, ce tableau est encore bien voisin de la première manière du Poussin : c'est le moment où le peintre est troublé par les coloristes, où il dévore Titien sans le digérer. Nous ne voulons pas dire que, même en cette période d'ardente recherche, le maître passionné n'ait jamais su quelque chose de la musique des tons. Les *Bacchantes*, de l'ancienne collection de lord Northwick, sont là pour prouver le contraire. C'est un admirable tableau, d'une coloration vigoureuse et sourde, où rien ne détone et où des enfants d'un très-beau dessin se groupent avec des femmes nues et des satyres. Poussin aimait ces bacchanales, peintures d'un brun roux que réveillent çà et là quelques roses et le bout flottant d'une draperie blanche. Cette composition est, à nos yeux, un vrai chef-d'œuvre, de l'exécution la plus savante et la plus résolue. Poussin n'y sait pas bien les choses de Venise : il y montre pourtant un goût assuré pour les grandes harmonies.

L'obscure question des Lenain trouvera-t-elle dans l'exposition présente un commencement de lumière? Cherchons. Des trois tableaux envoyés au palais Bourbon, il en est deux qui sont depuis longtemps connus. Le plus important est l'*Intérieur de tabagie* qui a figuré en 1865 à la vente du comte de Pourtalès, et qui appartient à l'un de ses héritiers. Nous laissons à cette peinture le titre qu'elle portait en 1778 dans la vente R. Elle a déjà été décrite dans la *Gazette*[1]. Quelques mots suffiront pour en rajeunir le souvenir.

Six gentilshommes du temps de Louis XIII sont réunis dans la salle basse d'un corps de garde qu'éclaire un flambeau posé sur le tapis rouge d'une table. L'un d'eux, le plus jeune et le plus élégant, est assis et a derrière lui un laquais moricaud qui, dans la pénombre, roule des yeux blancs comme l'un des muets dont l'arrivée étonne Don César au quatrième acte de *Ruy-Blas*. Un de ses camarades, placé vis-à-vis de lui,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XVIII, p. 111.



INTÉRIEUR D'UNE TABAGIE, PAR LENAIN.

s'est endormi la tête appuyée sur le bras. Les autres sont restés debout et fument leurs longues pipes. Au fond un huitième personnage, d'allure subalterne, se chauffe au feu d'une cheminée. Avec leurs larges bottes, leurs feutres à panache et leurs rapières, les aventuriers que Lenain a mis en scène ont une tournure superbe. Ce sont des soldats de bonne maison, et non des truands. En présence de cette coloration vigoureuse où les rouges jouent avec les noirs, où l'ombre intense dévore les fonds, comment ne pas penser à Caravage et à Valentin ? Comment oublier que, parmi les trois frères, il en est un que les anciens textes appellent « le Romain » ? Or au XVIIe siècle ce surnom n'était pas donné au hasard. Il y a un Lenain qui est allé à Rome. L'*Intérieur de tabagie* est son œuvre. Nous ne savons, bien entendu, s'il s'agit de Louis, d'Antoine ou de Matthieu. Il faut se taire et attendre.

En si grave matière, on ne saurait se montrer trop prudent ; mais il ne nous semble pas que le peintre de l'*Intérieur de tabagie* puisse être l'auteur des *Paysans sur une charrette*, de la collection de M. de Saint-Albin. Nous avons ici une date et une signature : *Le Nain fecit 1641*. Le tableau est clair et blafard ; il est naïf et prodigieusement sérieux. Dans cette paysannerie d'une rusticité si sincère, nous retrouvons cette tristesse vague qu'on a remarquée souvent sur les visages et dans l'attitude des héros de ce Lenain familier, le Lenain des pauvres. Pour le débrouillement de la trinité si mystérieusement emmêlée, ce sévère tableau est d'une importance capitale. Les têtes des femmes placées sur la charrette et celles des paysans qui les entourent sont toutes des portraits étudiés d'après nature avec un respect religieux pour l'accent des physionomies individuelles. Dire que ce tableau a été peint en 1641, sous le règne de Vouet, c'est affirmer que l'auteur avait résisté aux folies du temps et qu'il gardait une âme libre.

Que disent encore les vieux textes ? Ils prétendent qu'il y avait un des frères Lenain qui excellait « pour les miniatures et les portraits en raccourci ». Ainsi s'exprime dom Leleu dans ses notes manuscrites. Ce témoignage a de la valeur ; il nous a longtemps préoccupé ; malheureusement nous n'avions jamais rencontré d'œuvres du Lenain miniaturiste. Eh bien ! dom Leleu avait raison. Un amateur, M. Eugène Hamot, expose un *Benedicite* qui, dans un cadre de quelques centimètres, groupe autour d'une table de paysan, quatre figurines excellemment miniaturées. La soupière est là fumante, et avant d'en soulever le couvercle, une mère et ses trois enfants font naïvement un bout de prière. Ce sont encore des portraits. Pas de signature, pas de date ; mais la peinture est exactement de la fin de Louis XIII. Nous reproduisons ce tableau, qui est, en

son genre, un petit chef-d'œuvre, et qui, nous en sommes assuré, apporte une clarté dans l'obscur problème. Mais nous ne voulons pas faire de raisonnements; nous ajournons encore nos conclusions. L'auteur du catalogue du Louvre prétend que, lorsqu'on veut distinguer les trois Lenain, on rend la question plus ténébreuse. Gardons-nous d'embrouiller des choses déjà si confuses. Du reste, Félibien ne s'est pas gêné pour nous dire notre fait dans le paragraphe immortel qu'il a bien voulu con-



LE BENEDICITE, PAR LENAIN.

sacrer aux Lenain. « Comme ces sortes de peintures ne peuvent divertir qu'un moment et par intervalle, on voit peu de personnes connoissantes qui s'y attachent beaucoup. » J'admire la longanimité du malheureux Pymandre qui, entendant ces belles phrases, s'est abstenu de passer son épée au travers du corps de l'insolent historiographe.

Lorsque la galerie Pourtalès fut dispersée en 1865, une inquiétude vint à tous les amateurs au sujet du paysage de Claude, l'*Effet de soleil levant*. Ce tableau, longtemps conservé en Angleterre, pouvait y retourner. L'exposition du palais Bourbon nous apprend que cette œuvre maîtresse est encore à nous puisqu'elle appartient à M. le marquis de Ganay. On retrouvera dans la *Gazette*[1] les quelques mots que nous avons consacrés jadis à cette page authentiquée par le *Livre de vérité* et plus encore

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XVIII, p. 112.

par la fierté tranquille du pinceau et l'unité de la coloration où dominent des gris d'argent et des verdures blondes.

Nous n'avons jamais adoré Mignard; mais le grand portrait d'apparat qu'expose sir Richard Wallace nous paraît intéressant à plus d'un titre. Il faut dire d'abord qu'il est signé *P. Mignard fecit 1691*, ce qui signifie, s'il vous plaît, que le jour où l'artiste peignit cette galante allégorie, il avait plus de quatre-vingts ans. Voilà ce qui s'appelle faire durer sa jeunesse, car, si ce tableau est un peu fade, il ne porte du moins aucune trace de décadence ou de sénilité. Le catalogue y voit le portrait en pied « d'une princesse et de ses enfants ». Assise au bord de la mer, une femme, jeune, charmante et doucement déguisée en divinité des eaux, a auprès d'elle un fils déjà grandelet qui, revêtu d'une cuirasse, tient une lance à la main; de l'autre côté, un enfant plus jeune, habillé à la Cupidon, présente à la déesse une coquille, des perles et des coraux. Comme il y a quelque chose de maritime dans ce symbolisme, nous avons supposé tout d'abord que la prétendue princesse pouvait être la femme d'un ministre de la marine. C'est en effet Mme de Seignelay. Voici ce que l'abbé de Monville raconte à ce propos : « Mignard ne put refuser de faire les portraits d'un grand nombre de personnes considérables : il peignit entre autres Mme de Seignelay et ses deux fils, en figure entière dans le même tableau. Mme de Seignelay, qui a le plus jeune auprès d'elle en Amour, est représentée en Thétis, avec tous les attributs de la souveraine des mers, et son fils aîné est peint en Achille : la mer fait le fond du tableau[1]. » Sir Richard Wallace connaîtra ainsi le nom de la gracieuse femme dont il possède le portrait.

Les organisateurs de l'Exposition ont eu la bonne pensée de réunir les maîtres du XVIIIe siècle : ils ont composé ainsi une salle charmante et des plus visitées. Mais ce boudoir n'a pas suffi, et les peintres galants du temps de Louis XV et de Louis XVI envahissent, sans qu'on ait à s'en plaindre, les appartements voisins. Il y en a partout, et là aussi l'amateur peut faire son profit de quelques curiosités inédites.

Watteau guide, comme un prince de féerie, la bande enjouée des magiciens et des enchanteurs. On se demandait ce qu'étaient devenus les tableaux dont nous parlaient les catalogues des ventes fameuses, les estampes du siècle dernier. La collection Lacaze nous en a montré quelques-uns. Beaucoup sont à retrouver encore ; mais voici, dans la précieuse exposition de M. Burat, la *Rêveuse* qui a été gravée par Aveline et qui est un bijou pour la coloration et pour l'esprit. Voici, chez M. le duc d'Aumale,

1. La *Vie de Pierre Mignard*, 1730, p. 148.

une autre peinture échappée au grand naufrage, l'*Amour désarmé*. C'est le tableau ovale qu'on a vu passer en 1767 à la vente de M. de Jullienne, et dont on a l'estampe par B. Audran. On connaît cette page charmante et vive, où Watteau mêle à sa lumière un chaud rayon venu de Venise. Il y a encore d'autres Watteau. L'un des plus beaux est celui que possède M. Double : Baroilhet, qui l'a gardé longtemps, croyait y voir le portrait de Mme de Jullienne sous la figure de la Seine. Cette conjecture est très-hasardée, et je remarque avec plaisir que M. Double ne la reproduit pas au catalogue. Nue jusqu'à la ceinture, l'élégante femme est de grandeur naturelle, dimension qui n'est pas commune pour Watteau. C'est une nymphe coquettement couronnée de roseaux et appuyée sur une urne penchante. L'immense respect que Watteau avait pour la nature se montre ici avec une charmante évidence. La fraîcheur des carnations, la blonde lumière qui caresse les épaules de la nymphe, prouvent bien qu'il ne renia jamais ses origines flamandes. A ces dons, qui font de lui un petit fils de Rubens, il ajoute le savant caprice de l'exécution, l'esprit souverain d'un pinceau qui ne se trompe pas. Je suis heureux que ce précieux tableau qui, au sortir de chez Baroilhet, a eu des destinées flottantes, ait enfin trouvé un asile digne de lui dans le musée de M. Double.

Watteau était si bon qu'il a laissé traîner çà et là quelques menues monnaies dont ses élèves ont su se faire une fortune. Ils sont extrêmement loin du maître. Gardons-nous cependant de mépriser Pater, si vif de couleur et si léger de travail dans ses petites pages pimpantes. Le Pater de M. Wilson, les *Plaisirs du camp*, est un tableau clair, avec des jaunes d'or pâli, des bleus cendrés, des roses tendres jouant sur des fonds d'un gris argenté. Mme la comtesse Duchâtel avait envoyé aussi deux jolis Pater qui ont disparu au remaniement de l'Exposition. Il nous reste ceux de M. Pillet, de M. Claye, d'autres encore. Ce sont là des fantaisies spirituelles et fines; le procédé d'exécution est un peu mesquin parfois; mais alors surtout qu'il combine les clartés, Pater a des harmonies charmantes et souvent même très-hardies.

L'exposition du palais Bourbon n'est pas non plus pour nuire à Lancret. Et, tout d'abord, nous voici en présence d'une composition importante dont nous étions depuis longtemps sans nouvelles, le *Déjeuner de jambon*. Ce tableau appartient à M. le duc d'Aumale, et comme celui qui lui sert de pendant et dont nous parlerons tout à l'heure, il vient des petits appartements de Louis XV à Versailles. D'Argenville n'a pas manqué d'en dire un mot.

Chose rare ! cette peinture est signée et datée, *Lancret. 1735*. Des gentilshommes sont attablés, en plein air, en compagnie d'un jam-

bon qui paraît d'assez bonne école. On a déjà beaucoup bu, et l'un des convives fait mine de monter sur la table pour porter un toast ou ébaucher un refrain qu'il n'achèvera pas. C'est un excellent Lancret, un peu froid cependant, parce que les figures sont de dimension exceptionnelle et parce que le peintre n'était pas accoutumé à travailler pour le roi. Lancret avait besoin de liberté : plus intime, il est plus fort. Nous regardons comme une de ses meilleures peintures le *Joueur de basse* exposé par M. Burat. C'est un portrait dans un paysage. La coloration en est vigoureuse et fine. On voit ici de quoi Lancret était capable lorsque, renonçant à ses types habituels, à ses visages en chiffon, à ses petits nez taillés par le caprice, il était en face de la nature. Portraitiste, Lancret est presque appliqué et sincère : il a su, dans le *Joueur de basse*, reproduire avec esprit une physionomie spirituelle.

Aux murailles dorées des petits appartements du roi, le *Déjeuner de jambon*, de Lancret, avait un pendant, le *Déjeuner d'huîtres*, de Jean-François de Troy. Ce *Déjeuner* est encore plus amusant que le premier. Ici on festoie dans la salle d'un palais, et l'on ne monte pas sur la table. Les valets s'empressent autour des invités et — détail curieux pour l'histoire des mœurs françaises, — le parquet est jonché d'écailles d'huîtres, la notion de la propreté étant encore très-confuse chez les gens de bonne maison qui déjeunaient gaiement vers 1735. On voit là de charmants costumes, et les gentilshommes attablés ont d'élégantes désinvoltures. Combien J.-F. de Troy aurait une réputation meilleure, si au lieu de peindre des Jason d'opéra, des Mardochée de carnaval, il était entré plus souvent dans le vif des réalités contemporaines !

La plupart des Boucher réunis au palais Bourbon nous sont déjà connus. Nous y retrouvons ceux de M. Rothan, entre autres la *Peinture*, gravée dans la *Gazette*, et la *Femme couchée*, dont la petite tête est charmante, et qui, étant de celles qui ne demandent qu'à être adorées, paraît si étonnée d'être seule. Le même amateur nous montre pour la première fois un grand paysage récemment acquis et où éclatent l'inépuisable fantaisie de Boucher et son talent de décorateur. Il y avait certainement beaucoup de rêve dans l'âme de ce peintre d'une absurdité si séduisante. Il a créé une nature à lui, celle du bon Dieu lui paraissant sans doute un peu vulgaire et n'étant pas, à son gré, assez Louis XV. Il a cherché l'arbre amusant, le nuage gai, la prairie spirituelle. D'autres privilégiés et notamment sir Richard Wallace ont aussi des Boucher intéressants ; ceux de ce dernier amateur sont de lumineux dessus de porte où l'on voit des Amours nus jouant dans un ciel clair avec des divinités qui, portant le même costume, sont comme des fleurs d'un rose pâle.



LA FONTAINE, PAR CHARDIN.

Voici Fragonard avec sa fièvre et son délire. Le voici encore dans sa manière sage et pseudo-hollandaise. Il a toutes les notes, mais les ivresses de son pinceau valent mieux que ses compositions raisonnables. La *Lettre*, qu'on a vue à la vente du marquis de la Rocheb..., et qui a été gravée par Le Rat, appartient à M. le comte de la Béraudière; la charmante scène de famille, *Cache-cache*, est à M. Wilson. M. Lavalard a aussi une petite esquisse de Frago, *Henri IV et Gabrielle*. Les deux amants sont dans un bocage et ils se disent à l'oreille les choses les plus tendres du monde. Fragonard est impayable quand il fait de l'histoire : j'ose qualifier de carnavalesque la manière dont il comprend le XVIe siècle. Son Henri IV, d'une fantaisie follement amusante, aurait bien étonné François Porbus et les sérieux portraitistes de son temps. « Le jeune *Flagonard*, écrivait Natoire en 1758, a un peu de peine... à donner le vray caractère des airs de teste. » Il copiait alors un Pietre de Cortone, et déjà il était fantasque. « Ces jeunes cervelles ne sont pas aisées à conduire, » disait encore le paternel directeur de l'Académie.

L'homme grave, en cette époque affolée, c'est Chardin. L'honnête esprit! la grande âme d'enfant! Il met sur une table une bouteille, un couteau, un gobelet d'argent et quelques cerises, et il s'émeut à ce spectacle, et il copie avec une naïveté savante les tons, les formes, les reflets. Ces tableaux de « nature morte » sont des merveilles, et nous ne nous lassons pas d'étudier les excellents exemplaires envoyés à l'Exposition par M. Eudoxe Marcille et par M. Burty. C'est ici que le sieur Félibien trouverait encore l'occasion d'irriter Pymandre : si les personnes « peu connoissantes » peuvent seules s'intéresser aux paysanneries de Lenain, combien il sera abandonné du ciel et des hommes celui qui s'arrêtera à regarder un pauvre lapin accroché par la patte ! Nous y prenons, quant à nous, un plaisir extrême. Mais nous permettons fort bien à Chardin de mêler à sa nature morte un peu de nature vivante, et la *Fontaine*, qui appartient à M. E. Marcille et dont nous donnons la gravure, nous paraît, à tous les points de vue, un maître tableau. C'est l'œuvre d'une main ferme et d'un coloriste aussi délicat que robuste. Décidément nous n'aimons pas assez Chardin. Et dire qu'il y a cinquante ans, au triste moment des *Endymion* et des *Bélisaire*, ces choses exquises se vendaient péniblement deux louis! O style ! que de crimes on a commis en ton nom !

PAUL MANTZ.

(*La suite prochainement.*)

PAUL BAUDRY



PRÈS avoir vu dans les plafonds ce qui se passe au ciel, nous allons assister à l'histoire légendaire de la Musique et de la Poésie. Deux immenses tableaux de forme cintrée constituent en quelque sorte une transition entre le ciel et la terre; ils représentent : l'un le *Parnasse,* l'autre les *Poëtes civilisateurs.*

Le Parnasse est naturellement présidé par Apollon. L'hymne homérique à Apollon décrit ainsi le cortége du dieu de Délos : « Toutes les Muses font entendre leurs voix mélodieuses ; elles chantent l'éternelle félicité des dieux et les souffrances des hommes, qui vivent dans l'erreur et la faiblesse, sous la domination des immortels, et ne peuvent trouver aucun asile contre la mort, aucun remède contre la vieillesse. Les Grâces à la belle chevelure, les Heures bienveillantes, Hébé, Harmonia et Vénus, la fille de Jupiter, forment les chœurs des danses en se tenant par la main... Enfin le brillant Apollon lui-même joue de la lyre, en marchant dans la splendeur de sa grâce et de sa fierté. »

M. Baudry a montré Apollon descendant de son char dont les Heures détellent les chevaux ; les Grâces lui présentent la lyre d'or, et Éros, volant sur sa tête, tient son arc et son flambeau. Dans l'invocation aux Muses, placée au début de la *Théogonie,* Hésiode place pareillement Éros et les Grâces au milieu des Muses.

En mettant Éros près d'Apollon, le peintre a voulu montrer que la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. IX, 2e période, page 536, et t. X, page 70.

passion est presque toujours le principe des grandes émotions que l'art a pour mission de traduire.

Placé au sommet d'un monticule, ce groupe forme le centre du tableau. Les Muses sont disposées à droite et à gauche, tandis qu'au bas de la composition, la fontaine Castalie personnifiée fait couler des eaux limpides où s'ébattent des cygnes blancs. Des petits génies, placés sur la rive, viennent puiser à la source d'inspiration ou tressent des couronnes de laurier.

Dans le côté droit du tableau, la muse Clio, tenant sa trompette, appelle les hommes illustres : Mozart, qui s'entretient avec Érato, la



LE PARNASSE

D'après le carton de M. P. Baudry [1].

poésie amoureuse, puis Beethoven, Gluck, Haydn, Rameau et Lully, qui déjà sont des familiers du lieu. Près d'eux, Mercure introduit les nouveaux venus, Mehul, Rossini, Meyerbeer, Boieldieu, Hérold, Auber. Une superbe figure de Melpomène, vue de dos et la tête coiffée d'un masque, occupe le milieu de ce groupe, en face duquel sont les autres Muses : Euterpe, Uranie, Terpsichore, Calliope appuyée sur Thalie, et Polymnie rêveuse et isolée. Derrière ces figures, et dans l'extrême coin à gauche, le peintre, se prévalant d'un usage dont la Renaissance a donné des exemples fréquents, a placé le portrait de M. Garnier, l'architecte de l'Opéra, le sien propre et celui de son frère, architecte distingué, qui a été son collaborateur dans cet immense travail. Ces trois personnages

1. Dans ce dessin, les Muses, à l'exception de Melpomène, n'ont pas encore leurs vêtements. Les figures des musiciens placées près de Mercure, et celles de MM. Baudry et Garnier placées derrière les Muses, ne sont pas encore indiquées.

sont disposés de manière à regarder la scène, sans participer aucunement à l'action.

Dans les *Poëtes civilisateurs*, tableau qui fait face au *Parnasse*, le



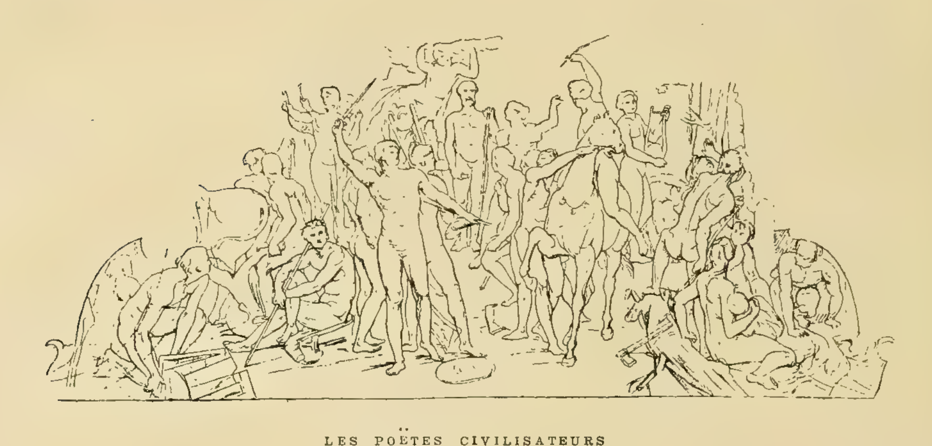
LES GRACES

D'après un dessin de l'auteur. — Groupe du « Parnasse » de M. P. Baudry[1].

1. Le mouvement d'une des Grâces a été modifié, comme on peut le voir dans le croquis d'ensemble placé à la page précédente.

peintre a représenté le matin de l'humanité. Le ciel montre les premières lueurs du jour, et les poëtes de l'âge héroïque enseignent aux hommes les divines cadences. C'était une croyance universelle dans l'antiquité, que la langue poétique, étant celle que parlent les dieux, avait inspiré les sentiments élevés qui nous rapprochent de la Divinité.

Le tableau de M. Baudry fait songer au passage de l'*Énéide*, où Virgile dit : « Là sont les poëtes qu'Apollon inspira, et ceux qui, par l'invention des arts, civilisèrent les hommes et ceux dont leurs bienfaits



LES POËTES CIVILISATEURS

D'après le carton de M. P. Baudry[1].

ont fait vivre la mémoire; tous ont le front ceint de bandeaux blancs comme la neige. »

Le tableau des poëtes se divise en trois groupes : celui du centre se rattachant à Homère, celui de gauche à Orphée, celui de droite à Hésiode. La Poésie, aux ailes bleues, tient la lyre d'Homère sur la tête du poëte qu'elle couronne de lauriers. Le vieux poëte aveugle, appuyé sur un sceptre d'or, est entouré des hommes de génie qui, dans tous les genres, ont puisé leurs inspirations dans ses vers : un peintre, un sculpteur, un poëte et un philosophe. Puis au premier plan et partant de la même source, les héros qui combattirent pour la patrie et les athlètes chantés par Pindare. Achille, l'épée nue, semble commander la marche; dans le groupe des athlètes, l'un agite une palme en signe de victoire,

1. La figure d'Achille, qui est nue ici, est vêtue dans le tableau d'une armure archaïque.

un autre tient un trépied d'or, un troisième saisit un cheval par la crinière. Toute la Grèce est là, avec son culte pour la valeur guerrière et



FIGURE DU GROUPE DES ATHLÈTES

D'après un dessin de M. P. Baudry. — Tableau des « Poëtes civilisateurs ».

son éducation fortifiante des gymnases; dans toutes ces figures frémissantes d'enthousiasme, on sent que le cœur bat sous le souffle inspirateur du poëte.

Avant la Grèce, antérieurement à toute histoire, dans des âges sans nom, les hommes vivaient assez semblables aux animaux. Dans l'opinion des anciens, ce fut Orphée qui enseigna la morale et eut le premier l'idée de la Loi. C'est ce que M. Baudry a voulu exprimer dans le groupe qui forme une partie de son tableau. Il a traduit avec sa palette un célèbre passage d'Horace : « Avant Orphée... un inspiré des dieux, les hommes



FIGURE DU GROUPE DE LA FAMILLE PRIMITIVE

D'après un croquis de M. P. Baudry. — Tableau des « Poëtes civilisateurs [1] ».

vivaient misérablement dans les broussailles. Orphée, à ces sauvages, enseigna l'horreur du meurtre et de ces pâtures sanglantes ; voilà pourquoi nous l'honorons aujourd'hui à la façon d'un dieu bienfaisant qui apprivoisait les lions et les tigres !... Il fut écrit en vers, l'enseignement des premiers sages : « Apprenez, disaient ces moralités rhythmées, à ne « pas confondre avec votre bien particulier le bien général, le sacré avec

1. Cette figure est différente de celle qu'on voit dans le croquis d'ensemble, page 118.

« le profane. Rougissez des unions fortuites, honorez le mariage légal ;
« bâtissez des villes, gravez vos lois sur des tables de chêne. »

Dans l'extrême coin du tableau, nous voyons la famille primitive : une femme nue allaite son enfant qu'elle serre dans ses bras, et sa tête se dresse en entendant un bruit inconnu. On dirait une louve qui craint



FIGURE DU GROUPE D'HÉSIODE.

D'après un dessin de M. P. Baudry [1].

pour ses petits; un jeune garçon placé près d'elle semble également inquiet, et un vieillard, aux membres raidis, apparaît sortant d'une caverne. Cependant des chasseurs, couverts de peaux de bête, sont déjà

1. Cette figure est une variante de celle qu'on voit dans le dessin d'ensemble, page 118.

fascinés par les accents du poëte divin, et, retenus immobiles, ils regardent Orphée qui s'avance vers eux, accompagné du lion qui rampe à ses



HÉSIODE.

D'après un croquis de M. P. Baudry. — Figure du tableau des « Poëtes civilisateurs ».

pieds. Une flamme céleste voltige sur la tête du poëte et une colombe est venue se poser sur sa lyre. Dans la pensée du peintre, Orphée s'identifie



LE JUGEMENT DE PARIS

(Carton de M. P. Baudry.)

en quelque sorte avec le Christ : c'est ainsi que l'entendaient les premiers chrétiens, lorsque, dans les peintures des catacombes, ils représentaient Orphée, symbole de l'harmonie universelle, entouré de scènes tirées de l'Évangile.

En face de la poésie glorifiant la morale, il fallait montrer la poésie enseignant le travail. C'est le sujet du groupe placé à droite du tableau et dont Hésiode est le personnage principal. Des bouviers amènent leurs taureaux devant le poëte laboureur qu'un jeune berger écoute attentivement. Hésiode, debout, le bras étendu, semble prononcer ces sentences fameuses qui furent comme le code de la sagesse antique : « Si ton cœur désire la richesse, suis mon précepte : ajoute sans cesse le travail au travail... Travaille, imprudent, travaille à ces ouvrages que les dieux imposèrent aux hommes ; tremble d'être contraint dans ta douleur de mendier ta nourriture avec ta femme et tes enfants et d'implorer des voisins qui te mépriseront ; ils te donneront deux et trois fois, mais si tu les importunes encore, tu n'obtiendras plus rien et tu perdras ton temps... Ne remets pas tes travaux au lendemain ni au surlendemain : l'homme qui reste oisif ou qui diffère d'agir ne remplit pas ses granges. L'activité double la richesse. Celui qui temporise lutte toujours avec le besoin. »

A côté du poëte laboureur, Amphion, le bâtisseur de Thèbes, élève un temple aux accords de sa lyre. Les anciens, qui voyaient dans l'ordonnance d'un édifice un rhythme et une cadence, avaient trouvé dans la musique l'origine de l'architecture ; pour accentuer davantage la légende d'Amphion, M. Baudry a placé dans son tableau un architecte mesurant des pierres de taille. La mesure, c'est ce qui distingue l'architecture hellénique des anciennes constructions cyclopéennes, et l'idée de la mesure devait avoir comme tout le reste une origine poétique.

Après ces deux vastes compositions, qui renferment un nombre immense de personnages, nous voyons se dérouler dans les voussures tout un ensemble de sujets qui constituent comme une épopée en l'honneur de l'art. Avant d'entrer dans le détail des scènes se rattachant directement à l'Opéra, M. Baudry a voulu montrer dans *le Jugement de Pâris* le prix décerné à la beauté, qui est le but suprême auquel doivent tendre les artistes dans tous les genres. Le berger troyen, assisté de Mercure, est assis devant les déesses qu'il examine d'un air pensif. Sa physionomie, sensuelle plutôt que virile, ne laisse aucun doute sur le choix qu'il va faire, et Vénus, certaine déjà de sa victoire, penche la tête vers lui, tandis que la Renommée, volant derrière elle, couronne la déesse victorieuse. L'Amour, tenant Vénus par la main, regarde ironiquement la vindicative Junon, dont le regard étincelant et le geste cour-

roucé semblent prédire les malheurs qui vont fondre sur Troie. Minerve reprend ses armes, symbole inutile d'une valeur guerrière que le berger a dédaignée. Ces trois figures ont une ampleur de tournure et une puissance de modelé qui rappellent les maîtres italiens de la Renaissance et nous laissent bien loin des formes étriquées dont l'art contemporain a tant abusé.

Dans la légende, Minerve propose à Pâris le courage indomptable avec lequel il saura défendre sa patrie, la puissante Junon lui propose la royauté de l'Asie, et Vénus, en souriant, lui dit qu'elle mettra en sa possession la plus belle des femmes. C'est pour avoir préféré la volupté à la valeur et à la puissance, que Pâris a causé la perte de son pays.

Dans les monuments primitifs, les déesses sont toujours représentées vêtues, mais la nudité de Vénus est absolument conforme au récit de Coluthus. « Vénus parla à son tour, et, pour paraître avec plus d'avantage, elle commença par délier les agrafes qui attachaient sa tunique. Dès qu'elle fut en liberté, elle se redressa, sans rougir de ce qu'elle allait faire; puis, dénouant sa ceinture où résident les tendres amours, elle présenta sa gorge nue et en étala complaisamment toutes les beautés. » Quand Praxitèle eut sculpté sa fameuse Vénus de Gnide, la déesse, étonnée de se voir si parfaitement belle et si ressemblante, dit, suivant un poëte : « Je me suis montrée nue à Pâris et à Anchise, mais Praxitèle, où peut-il m'avoir vue ? »

La nudité de Vénus est donc parfaitement naturelle dans un *Jugement de Pâris*, mais celle des deux autres déesses s'expliquerait plus difficilement si le peintre avait voulu exprimer le côté moral de la légende. Seulement, il est évident que, pour la décoration de l'Opéra, M. Baudry devait se préoccuper seulement du côté plastique. Il a voulu montrer, non pas la volupté préférée au courage, mais la beauté victorieuse de ses rivales. En représentant les trois déesses entièrement nues, M. Baudry s'est conformé à toutes les traditions de la Renaissance et de l'art moderne. D'ailleurs, l'ensemble de son groupe est ravissant, et si l'archéologie s'avisait de formuler des plaintes, l'opinion publique donnerait pleinement raison au peintre qui a su la charmer.

Après la palme décernée à la beauté, le peintre a voulu montrer dans le *Supplice de Marsyas* la victoire du talent sur la médiocrité jalouse. Cette légende, si populaire dans l'antiquité, a son origine dans les rivalités musicales de l'Orient et l'Occident. Le silène Marsyas, personnification de l'art de la flûte, était un suivant de Cybèle, la grande divinité de Phrygie. D'après une ancienne légende, il avait protégé le pays contre une invasion des Galates, en faisant déborder les eaux au son de sa flûte. Mais, se

trouvant à Mysa, où il accompagnait Cybèle, il y rencontra le dieu grec Apollon, et osa le défier dans un combat musical : il fut convenu que le vaincu serait à la merci du vainqueur. Apollon chanta en même temps qu'il jouait de la lyre et remporta la victoire par la supériorité de la voix humaine. Le pauvre Marsyas fut suspendu à un pin et impitoyablement écorché. Les satyres et les nymphes du voisinage pleurèrent si abondamment, que leurs larmes formèrent un fleuve qui porta depuis son



SUPPLICE DE MARSYAS

D'après le carton de M. P. Baudry.

nom. La flûte du malheureux Phrygien tomba dans cette rivière dont le courant l'emporta; les flots l'amenèrent ensuite jusqu'à Sycione, où un berger la trouva et la consacra dans un temple dédié à Apollon. La peau du vaincu servit à faire une outre qui fut suspendue à une colonne dans la ville de Célène, patrie de Marsyas. Quand on jouait de la flûte sur le mode phrygien, cette peau s'agitait en signe de satisfaction, tandis que lorsqu'on jouait de la lyre, elle demeurait dans une immobilité complète.

Le peintre, en adoptant un sujet très-connu, a su le rajeunir, en quelque sorte, par la manière grandiose dont il a présenté la scène. L'indignation du dieu l'a surtout frappé, et le geste impérieux par lequel il condamne son rival est magnifique de puissance et de résolution. C'est le génie de la Grèce frappant sans pitié les audacieux qui auraient l'étrange prétention de le méconnaître. La forme des deux personnages principaux est bien en rapport avec les types qu'ils sont chargés de représenter. La silhouette d'Apollon montre une grande ligne simple et dégagée de tout détail superflu : c'est un dieu nu. Marsyas est un homme déshabillé ; son corps lié à l'arbre laisse voir une musculature exacte, mais appartenant à une nature qui n'a rien d'idéal. Sa flûte brisée est tombée à ses pieds, et près de lui le bourreau, aiguisant son couteau, se prépare à exécuter les ordres du dieu courroucé.

Parmi les écrivains de l'antiquité, plusieurs ont émis des doutes sur la légitimité de la victoire d'Apollon; mais on ne voit pas qu'ils aient été beaucoup touchés par la cruauté de son arrêt. Les poëtes comiques se sont emparés de Marsyas pour en faire le type de l'ignorant présomptueux et il devient alors un personnage burlesque. Enfin ce mythe prit sous la domination romaine une importance d'un autre ordre : il fut alors considéré comme une allégorie de la justice équitable mais inexorable. C'est ce qui explique pourquoi cette fable est si souvent représentée. Les statues de Marsyas écorché figuraient sur les places publiques où se rendaient les jugements, et dans les colonies romaines on les voyait près des tribunaux. Dans la décoration de M. Baudry, la légende de Marsyas prend une autre signification plus en rapport avec sa conception primitive: c'est l'idéal grec châtiant, au nom de l'éternelle beauté, les théories malsaines qui nient l'inspiration et ne comprennent que la vulgarité.

RENÉ MÉNARD.

(La suite prochainement.)



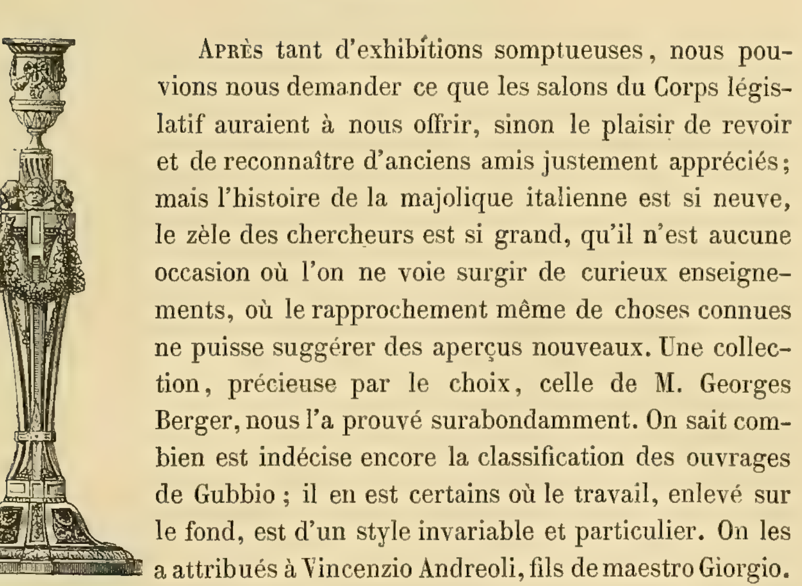
EXPOSITION

EN FAVEUR

DE L'OEUVRE DES ALSACIENS ET LORRAINS

DEMEURÉS FRANÇAIS [1]

CÉRAMIQUE



Après tant d'exhibitions somptueuses, nous pouvions nous demander ce que les salons du Corps législatif auraient à nous offrir, sinon le plaisir de revoir et de reconnaître d'anciens amis justement appréciés; mais l'histoire de la majolique italienne est si neuve, le zèle des chercheurs est si grand, qu'il n'est aucune occasion où l'on ne voie surgir de curieux enseignements, où le rapprochement même de choses connues ne puisse suggérer des aperçus nouveaux. Une collection, précieuse par le choix, celle de M. Georges Berger, nous l'a prouvé surabondamment. On sait combien est indécise encore la classification des ouvrages de Gubbio ; il en est certains où le travail, enlevé sur le fond, est d'un style invariable et particulier. On les a attribués à Vincenzio Andreoli, fils de maestro Giorgio. Dans nos récents travaux nous avons combattu cette erreur. Or, voici une pièce du genre, armoriée, magnifique d'exécution, datée de 1526 et signée du chiffre de Giorgio, moins le titre de maestro, qu'on trouve prodigué, cette même année, sur beaucoup d'autres œuvres. Dorénavant nul ne doutera de l'origine réelle de ces pièces, dont le décor marque

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 551, et t. X, p. 50.

un caprice et non une date. Du même maître, M. Berger nous montre une magnifique *coppa amatoria* dédiée à Cornelia bella et où figure le buste de trois quarts à droite de cette fière beauté, détaché sur un fond bleu ; sur la tête un turban à larges bandes noires et rouge rubis répond au vêtement, rayé lui-même de noir et de jaune d'or. Certes on n'attribuerait pas à une même main la pièce de 1526 citée plus haut et celle-ci, non plus que la Pantasilea b. et l'Élisabetta bella de Mme de Rothschild. Il y a d'ailleurs une différence non moins grande entre ces œuvres diverses et le Jugement de Pâris, merveilleux plat exposé par M. Dutuit. Que conclure de cela sinon la passion de recherche et le besoin de style qui travaillaient incessamment les artistes du xvie siècle?

Aussi, lorsqu'on examine chronologiquement les majoliques italiennes, un fait vous frappe d'abord : c'est la supériorité des ouvrages primitifs ornementaux sur ceux à figures. Voyez dans la vitrine de M. Georges Berger ce charmant albarello d'un blanc pur relevé de dessins bleus du meilleur goût; l'armoirie de Guido-Ubaldo de Montefeltro le date du xve siècle, c'est-à-dire des commencements de la fabrique de Chaffagiolo. Comparez-le au plat de M. Adolphe Moreau, si riche dans son pourtour à quartiers chargés de rinceaux, et remarquez avec quelle hésitation l'artiste a dessiné d'un trait bleu le saint Georges qui occupe le milieu. M. Berger va nous montrer encore une délicieuse coupe sur berettino (fond gris bleu) où figure un sujet historique médiocrement dessiné, modelé mollement par un procédé enfantin. Cette coupe, au revers ornementé, est de la fabrique de Faenza; c'est la répétition identique d'une pièce à fond blanc appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild. Or, au moment où se produisaient ces timides essais historiques, Faenza livrait en abondance au commerce sa superbe vaisselle ornementale chargée des armoiries des plus illustres familles italiennes.

N'insistons pas davantage et, pour parler des grands noms de la majolique, signalons, de Francesco Xanto, la mort de Lucrèce et le Metabus de M. Berger; Persée et Andromède et les Niobides, à M. Dutuit; la Mise au tombeau, à M. Beurdeley, etc. Le même exposant va nous offrir une œuvre plus curieuse encore : c'est un grand plat décoré en plein du sujet de Perrino del Vaga, les Muses et les Pierides. Savamment dessiné, modelé par des procédés nouveaux, ce plat est de la main de Guido Durantino, surnommé Fontana, père d'Orazio; sa manière est parfaitement reconnaissable et donne la raison d'être de celle de son célèbre fils. Celui-ci a commencé d'abord à le suivre dans son exécution serrée, ainsi que le montre le charmant piédouche à mascarons et reliefs dorés de la collection Berger, où l'artiste a tracé des figures sveltes et d'un goût si

pur; puis, plus libre en ses inspirations, entraîné d'ailleurs par des modèles moins châtiés que ceux de Raphaël, il jette sur l'émail cru des compositions hardies et enlevées comme le Repas public à Rome (à Mme de Lafaulotte) et les scènes mythologiques des buires et broccas de MM. Dutuit et Georges Berger.

Nous aurions bien d'autres choses à citer, à commencer par la statuaire émaillée des Della Robbia et par les pompeuses compositions de l'école d'Urbino. N'oublions pas toutefois, dans l'exposition de M. Moreau, un plat à reliefs qui nous semble moulé soit sur un étain, soit peut-être même sur une œuvre d'orfévrerie. Fait d'une terre fine et brune ressemblant à nos grès, il est d'une netteté remarquable d'exécution, et porte renversée l'inscription : *sia laudato il santissimo sacramento*, ce qui implique un usage religieux, et pourrait même peut-être déceler une origine, car une inscription semblable se retrouve sur un plat de Pavie fait par Cutio, protonotaire apostolique et céramiste dans ses loisirs.

Abandonnons maintenant l'Italie et revenons en France. Voici d'abord cette singulière poterie d'Oiron, inventée de toutes pièces et marquée d'un sceau si particulier qu'on a cru longtemps qu'elle avait eu pour objet de satisfaire un caprice royal. Henri II n'a été pour rien dans la création de la *faïence fine* ou *terre de pipe* si souvent marquée de son chiffre; c'est dans le château de Hélène de Hangest, veuve d'Arthur Gouffier, et par les soins de François Cherpentier, potier à son service, et de Jehan Bernart, son secrétaire et gardien de librairie, que cette poterie a pris naissance. Nouvelle par la matière comme par le décor, elle devait avoir un grand succès, et, de fait, les armoiries qu'elle porte prouvent qu'elle était surtout destinée aux personnages de la cour, et plutôt offerte en don que livrée au commerce. Ceci explique sa rareté, qui la place aujourd'hui parmi les plus précieux objets qu'un collectionneur puisse ambitionner.

Qu'on examine maintenant les seize pièces réunies à l'Exposition, et l'on en remarquera la parfaite unité : il n'en est pas deux semblables ni par la forme ni par les détails, et toutes, en annonçant une origine commune, marquent les phases diverses de la technique et les vicissitudes de l'atelier. C'est d'abord la belle buire aux armes de Gilles de Laval, la coupe couverte à godrons, presque uniquement décorées en brune viennent ensuite les pièces où le rouge orangé se mêle au brun, avec quelques rehauts de bleu et de vert. On trouve là les flambeaux, les coupes à grandes arabesques, la pièce porte-encens, la spezeria, le biberon à ceinture percée de jours avec le chiffre de Henri II, toutes pièces appartenant à la famille de Rothschild; les salières de M. Spitzer, puis

une pièce inédite et nouvelle par la forme ; c'est une coupe plate, à pourtour polygonal et à double plateau; le premier, percé de trous, laisse égoutter dans le second le liquide qui trouve issue par de petits mamelons alternant avec des mufles de lions et qui devait couler dans un plat de support; le pied, à trois faces architecturales, est accolé de



COUPE PLATE EN FAÏENCE D'OIRON.

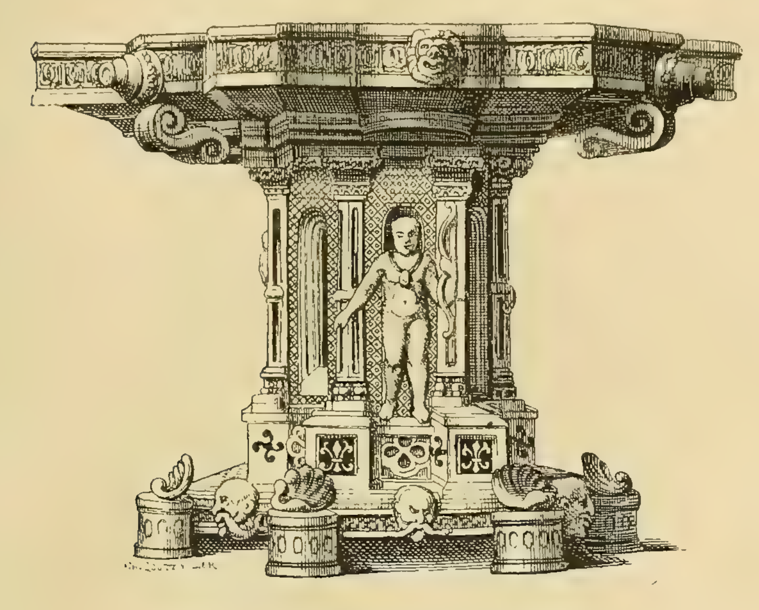
figurines de même style que celles existant autour du flambeau de M. le baron Alphonse de Rothschild.

Nous n'ignorons pas qu'il a circulé autour de ce morceau, appartenant à M. Antonio, des rumeurs de contrefaçon; écartons-les de toutes nos forces, et flétrissons, comme elles le méritent, ces manœuvres qui tendent à déprécier les plus belles œuvres anciennes et à troubler les curieux en s'attaquant non-seulement aux produits nouvellement connus, mais aux monuments classés dans les plus riches collections.

Plus vive de couleurs, plus puissante encore que la faïence d'Oiron, est la vaisselle émaillée de Bernard Palissy. On a si souvent parlé de ce maître, son histoire est tellement connue, qu'il serait superflu d'y revenir ici. Pourtant l'Exposition marque par des pièces tellement éloquentes

les phases diverses de cette existence agitée, les ambitions de cette nature artiste, qu'on ne saurait résister au plaisir d'énumérer les types de cette biographie parlante.

Seul avec sa pensée, entouré de ces fossiles dont il avait découvert l'origine, et des plantes et bestioles dont il aimait à étudier l'organisation, le potier inventeur cherchait. En attendant le succès complet, il demandait à des pièces *en manière de jaspe*[1] les moyens de nourrir sa famille. Nous voyons l'une de ces pièces dans la grande vitrine de



PIED DE LA COUPE EN FAÏENCE D'OIRON.

Mme la baronne de Rothschild, et nous devons reconnaître combien d'autres, à la place de Palissy, se fussent arrêtés, largement satisfaits. Non, là n'était point son rêve, et son ambition se trouve expliquée lorsqu'on a étudié le magnifique plat à reptiles, poissons, plantes et insectes, appartenant à M. Élie Berthet. C'était un genre bien rustique encore, annonçant le rêveur solitaire dont un jardin orné de grottes, animé par des êtres naturels ou imités, constituait l'Éden. Aussi quelques personnes ont-elles prétendu que les rustiques de Palissy demeurèrent sans influence

1. L'importance et le mérite de ces ouvrages nous sont démontrés aujourd'hui par le précieux volume que vient de publier notre collaborateur Edmond Bonnaffé : *Inventaire des meubles de Catherine de Médicis.* On n'y trouve pas moins de 141 pièces de faïence en manière de jaspe.

sur son temps et ne furent imitées dans aucune branche de l'art. Nous avons répondu déjà; mais quelle réponse plus éclatante que ce délicieux miroir de la salle n° 8, où les lézards en pierres précieuses, les insectes en diamant grouillent parmi de délicates arabesques! Offert sans doute à quelque beauté de la cour de Henri III, ce précieux bijou

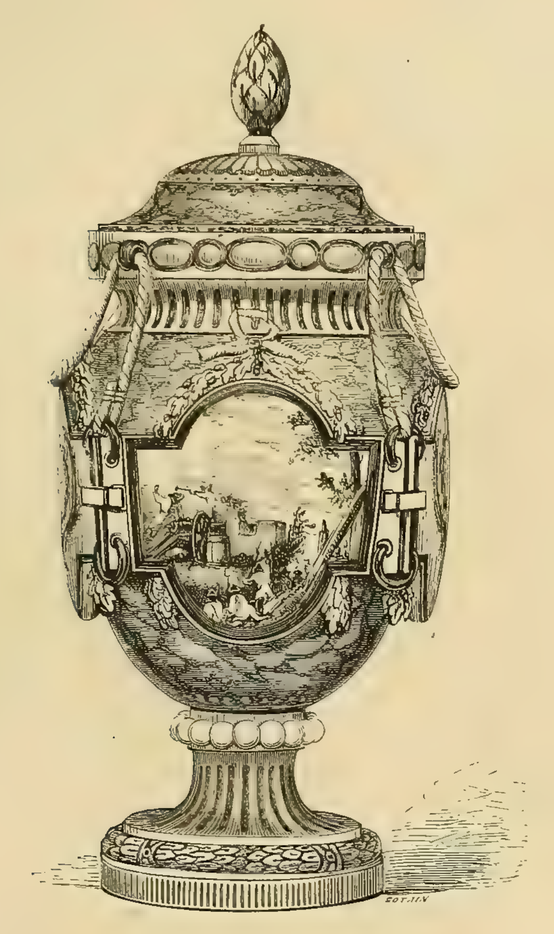


BOITE DE MIROIR EN CRISTAL ÉMAILLÉ

n'a point dérogé, puisqu'il reflète aujourd'hui les traits de M[me] la baronne Gustave de Rothschild.

Pourtant, disons-le, ce succès, la gloire attachée au nom d'*inventeur des rustiques figulines du Roi et de la Reine mère,* ne pouvaient éblouir Palissy. Arraché à sa province, jeté par les événements au milieu d'une cour luxueuse et éclairée, il aperçut des horizons inconnus, il comprit qu'il devait s'élever au niveau de l'art ambiant; son ébauchoir acquit bientôt de nouvelles élégances dues à la fréquentation des statuaires en renom, et le

grand plat de la Fécondité, celui représentant la Diane de Fontainebleau, ou la fontaine Belle-Eau elle-même, nous montrent la transformation de son talent. C'est à ce moment aussi qu'il revêtit d'une nouvelle parure la célèbre aiguière exécutée en étain par François Briot, et qu'il composa ces hanaps, ces buires à médaillons historiés, à mascarons élégants,



VASE DIT DE FONTENOY.

dont les précieux types figurent dans les vitrines de Mme la baronne de Rothschild et de Mme de Lafaulotte.

Ces vases, chacun en conviendra, affrontaient mieux le voisinage de l'orfévrerie repoussée que les rustiques et les reptiles, et ils pouvaient s'associer sur les dressoirs aux majoliques italiennes les plus élégantes. La volonté du maître, à cet égard, s'exprime nettement dans une foule de pièces ornementales percées à jour, relevées de rinceaux et de guir-

landes, et surtout dans les deux charmants flacons en forme de pyramide, sur lesquels ressort en relief le chiffre d'Anne de Montmorency, son premier protecteur. La chaude parure émaillée de ces spécimens est si puissante, qu'ils peuvent affronter, dans la vitrine de M. le baron Gustave de Rothschild, le voisinage des émaux peints, du vermeil et des pierres dures taillées.

Puisque nous nous sommes engagé dans les œuvres de terre, traversons deux siècles, abandonnons les robustes produits de la Renaissance, pour jeter un coup d'œil sur la céramique moderne. Ici encore, c'est à la France qu'il faut rendre hommage pour l'invention de ses porcelaines artificielles : quoi de plus doux à l'œil que ce magnifique plateau de la collection L. Double, où les artistes de Vincennes ont jeté des groupes d'oiseaux en teintes suaves, qui rehaussent encore l'éclat de la pâte laiteuse? Quoi de plus majestueux que ce vase Médicis, fond bleu de roi, vermiculé d'or, avec ses médaillons à bouquets et ses chutes de fleurs en relief, composant des anses élégantes et légères? Voilà pourtant des pièces plus importantes encore, puisque, outre leur perfection céramique, elles apportent un témoignage à l'histoire. Leurs sujets principaux représentent, en effet, les épisodes de la bataille de Fontenoy, et les couronnes de chêne et de laurier qui les surchargent ne permettent pas de douter qu'elles aient été offertes à l'un des héros de cette victoire.

Comment nous arrêter, après cela, devant tant de jolis vases qui se recommandent uniquement par leurs délicieux fonds de couleurs et des sujets champêtres, empruntés à Watteau ou aux maîtres flamands, des délicieux bouquets de fleurs, des emblèmes de musique et de jardinage, ou même par la fantaisie de leurs dispositions rubanées, de leurs œils de perdrix, qui les font rivaliser avec les plus riches étoffes brochées.

Nous citerons néanmoins une œuvre intéressante, égarée dans la galerie des fêtes parmi les marbres, les bronzes et les terres cuites; c'est la statuette de Charles-Alexandre de Lorraine, gouverneur général des Pays-Bas de 1712 à 1780, exécutée en *biscuit de Nancy* ou *terre de Lorraine*, par Paul-Louis Cyfflé, sculpteur ordinaire du roi Stanislas.

Il nous faudrait bien aussi parler de la porcelaine de Saxe. Nous renvoyons encore à la vitrine n° 1 de la seconde salle, en faisant observer que la porcelaine royale de Saxe est peut-être plus incomplétement représentée à l'Exposition que la porcelaine de France.

Il est bien cruel de faire au galop la revue d'objets qu'on aime particulièrement et sur lesquels on aurait à méditer longtemps. Voici la faïence française, qui figure, dans les vitrines de M. Maillet du Boullay, par des spécimens de premier ordre, comme ce plat dont les fonds bleus,

ornés d'un damasquiné chamois, produisent la teinte complémentaire violette; comme cette fiasque où les Rouennais ont égalé la vigueur de la majolique italienne, avec des ressources très-bornées. Et au point de vue de l'histoire, combien n'y aurait-il pas à étudier? D'un côté ce sont les pièces de service du duc de Montmorency-Luxembourg, Charles-François Frédéric II, gouverneur de Normandie en 1728; ailleurs, c'est un surtout en belle faïence de Moustier, exécuté pour le mariage du maréchal de Richelieu avec Élisabeth-Sophie de Lorraine-Guise, vers 1734; puis quelques-unes de ces pièces singulières, chefs-d'œuvre impossibles à rattacher à un centre certain, comme la Vénus au bain, entourée d'amours, beau plat ovale, qui a fait partie de l'ancienne collection du baron de Monville, et que les empiriques aiment mieux déclarer faux que d'en chercher la provenance.

GEMMES. — VERRERIE.

Au XVIe siècle, les plus grands artistes se faisaient gloire non-seulement d'exercer l'orfévrerie, mais encore de graver les pierres dures. Sans parler de Froppa, surnommé le Caradosso, dont Benvenuto Cellini aimait à proclamer le mérite, on peut citer au premier rang Valerio Belli, de Vicence, qui intailla dans le cristal de roche incolore les sujets les plus fins et les plus compliqués. C'est à lui qu'on attribue le beau vase de forme antique exposé par M. le baron Alphonse de Rothschild. La dimension de ce vase, la frise à personnages qui l'entoure, en font certainement l'un des plus merveilleux produits de la glyptique. Après avoir vu les pièces de MM. Stein et Beurdeley, les petites plaques gravées à sujets de Mme de Lafaulotte, remarquons, pour leur excessive rareté, la coupe de quartz enfumé rehaussé d'une monture d'or émaillée de blanc (à M. le baron Seillière); celle de quartz jaune, plus rare encore, appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, et qui est supportée par un piédouche d'or gravé et incrustée d'émaux du XVIIe siècle. La même collection nous offrira une autre coupe en quartz girasol que l'on confond souvent avec la prime ou matrice d'opale, beaucoup moins rare et moins dorée de ton.

Le lapis-lazuli se montre dans son état le plus pur et sous la forme la plus élégante dans la coupe couverte de Mme de Rothschild. Quant au jaspe oriental, nous le trouvons dans des vasques magnifiques, dont l'une paraît être de travail antique, et qui toutes deux ont été gravées de cette légende : LAVR. MED. que Laurent le Magnifique, faisait

inscrire sur les merveilles composant son trésor. Ces pièces appartiennent à M. le baron Davillier.

Voilà le jaspe rouge de Sicile coupé en table et formant un coffret monté en orfévrerie émaillée qui fut destiné à contenir le chef de saint Sixte. Le saint lui-même, Sixte II pape, représenté en argent repoussé et émaillé, est agenouillé devant un prie-Dieu, au sommet du monument.

Nous pourrions mentionner encore beaucoup d'autres gemmes précieuses, mais il nous faut arriver aux produits d'un art qui a souvent cherché à rivaliser avec elles : la verrerie. Le plus ancien et le plus merveilleux de tous les verres exposés au Palais législatif est celui trouvé récemment dans des fouilles faites en Afrique, et qui appartient à M. Gustave de Rothschild. Rien n'est plus éclatant que cette ceinture de feuillage ressortant sur un fond bleu foncé et sur laquelle perchent des oiseaux au plumage varié. C'est l'art de l'émaillerie poussé à ses dernières limites. Rien de comparable n'existait dans les musées.

Le verre bleu paraît avoir été à toutes les époques l'objet d'une prédilection marquée. Le voilà travaillé au XVe siècle à Venise et probablement par le célèbre Beroviero. C'est encore dans la vitrine de Mme de Rothschild que nous trouvons cette curieuse pièce, verre de fiançailles évidemment, puisque sur sa coupe surémaillée de blanc et rehaussée d'or et de perles d'émail, figurent dans un médaillon les bustes affrontés des deux promis.

M. Davillier va nous montrer une autre variété du travail vénitien, un petit flacon bleu semé d'or et relevé çà et là par des groupes de mille fiori du plus gracieux effet. Nous trouvons dans cette intéressante collection un verre de Murano, émaillé d'une armoirie, et une aiguière d'un genre de décor tout à fait nouveau; mais nous nous hâtons d'arriver au précieux verre émaillé d'origine française orné d'un buste de femme et d'une armoirie d'azur au chevron d'argent, qui paraît être d'Azerol et qu'accompagne cette devise : SUR TOUTE CHOUSE. Il peut rivaliser dans sa perfection avec les bons produits de Venise.

Ne quittons pas ces ouvrages fragiles sans dire un mot de ceux qui nous viennent de l'Orient; c'est encore dans la vitrine de M. Davillier que nous trouverons une de ces enveloppes de lampes consacrées, au XIVe siècle, dans les mosquées du Caire ou de l'Asie Mineure : celle-ci ne porte aucune inscription; des fleurs d'or relèvent son fond émaillé bleu, et un médaillon armorial, plusieurs fois répété, montre un champ de gueules à la face d'argent chargée d'un cimeterre du champ. Ce n'est pas cependant le célèbre sabre d'Ali. Une autre lampe appartenant à M. Albert Goupil porte inscrites des légendes religieuses tirées du Coran.

IVOIRE.

Revenons à des matières chères aux artistes parce qu'elles se prêtent au travail du ciseau : l'ivoire s'offre en première ligne, et à toutes les époques, on pourrait dire dans tous les pays, sa place a été marquée parmi les objets de luxe. Les Hébreux l'employaient, Homère le chante et l'histoire nous a conservé les noms de Bromius, d'Eumolpus, d'Eutychès et de Sabinus qui le sculptaient brillamment. Est-ce à l'un d'eux qu'il faut attribuer le délicieux bas-relief exposé par M. le baron Davillier, où ressortent des Amours du meilleur style. Ce petit chef-d'œuvre a



IVOIRE ITALIEN DU XIIIe SIÈCLE.

été trouvé à Cavaillon, et l'on aimerait à pouvoir y appliquer un nom gaulois.

Traversons quatre siècles pour considérer la grave effigie de l'impératrice Placidie, femme de Constance III; nous la trouvons dans la collection Spitzer, sur un volet de diptyque impérial connu et figuré par Montfaucon. Bien qu'associée au trône d'un empereur d'Occident, cette femme, drapée à l'antique, coiffée d'une couronne à longs cordons de perles, les mains chargées du globe et du sceptre, a toute la rigidité des figurations byzantines; on sent déjà l'influence que devait prendre sur les arts la puissance orientale.

Une boîte cylindrique, appartenant à M. Davillier et qui a été sculptée en Espagne par les Arabes, du xe au xie siècle, montre encore plus directement cette influence. Mais voici l'art essentiellement septentrional avec sa gracilité, ses conceptions nouvelles : c'est une œuvre italienne du

xiiie siècle qui va nous l'offrir (collection Spitzer). Sur le troussequin d'une selle court une bordure à rinceaux portant ces feuilles profondément lobées usitées au moyen âge; au-dessous, des amazones se livrent un combat acharné; ces figures délicates et fluettes, agencées avec goût, sont empreintes d'un maniérisme charmant. Le possesseur pense qu'on pourrait en attribuer la facture à Giovanni ou Nicolà de Pise; ce sont



PLAQUE D'IVOIRE DU XIVe AU XVe SIÈCLE.

là de bien grands noms sans doute, mais, nous le répétons, l'œuvre est charmante.

Du xive au xve siècle les ouvrages se pressent sous des formes diverses; ce sont des volets de diptyques, des plaques de reliures, des coffrets; là, c'est un coffre de mariage exposé par M. Fau, et dont les armoiries permettraient peut-être de préciser la provenance; ici c'est une plaque où figure Louis XI agenouillé et tout entouré du semé de France. Mais la merveille des merveilles est une figurine de saint Georges combattant le dragon; posant de ses solerets à la poulaine sur le monstre (de restauration moderne) qu'il a terrassé, le saint, couvert de son armure, va de sa puissante épée frapper le dernier coup; un manteau d'argent flotte sur ses épaules; sa tête, ciselée avec le soin et le caractère

d'une effigie personnelle, est d'une incroyable finesse ; on reconnaît là le style de cette école bourguignonne qui a légué tant de chefs-d'œuvre à notre admiration, et nous ne doutons pas que ce bijou n'ait été fait à l'image et sur la commande d'un duc de Bourgogne.

M. Davillier attribue à l'art français deux amorçoirs ou poudrières qu'il possède et qui ont été taillées, au XVIe siècle, dans des bois de cerf. Rien n'est vigoureux et hardi comme cette sculpture, presque sans relief et d'un style grandiose. Pour finir par un autre ouvrage hors ligne du XVIIe siècle, citons le grand vase à moulure de vermeil, appartenant à M. Jules Labarte, où les quatre saisons, les cinq sens et les quatre éléments sont figurés par une ronde de treize enfants, enlevés d'une main magistrale.

A peine pouvons-nous signaler les morceaux exposés par M. Fau : le coffret de Marguerite de Valois, duchesse d'Alençon ; le coffret de M. Paul Rattier, les sculptures de M. Spitzer et la délicieuse figurine de femme agenouillée, ainsi que le portrait équestre de Philippe II d'Espagne, presque perdus au milieu des merveilles de la collection de Rothschild.

Ne faudrait-il pas encore étudier ces bijoux sans nombre qui émaillent de leurs reflets toutes les vitrines du Palais ? Il y a là, surtout pour le XVIe siècle, des trésors inexprimables ; mais comment les décrire après les avoir admirés en passant ? Ne faut-il pas une sérieuse étude pour constater l'âge et la provenance de ces petits monuments de l'art ? Une comparaison minutieuse, un examen aidé du grossissement de la loupe, ne permettent-ils pas seuls d'en parler avec fruit ?

Il en est de même des montres et des tabatières ; on ne les connaît pas pour avoir passé devant les vitrines qui les contiennent. Ces émaux sont-ils de Petitot ? Ces miniatures sont-elles de Van Blarenberghe et de Lioux de Savignac ? Les charnières de ces boîtes portent-elles les noms des illustres de l'art, ou de la maison renommée du Petit-Dunkerque ? Bornons-nous à conseiller aux curieux de stationner longtemps devant les vitrines de Mme la princesse Soltykoff, de M. Fr. Le Comte, de M. Gustave Delahante et de M. le duc de Richelieu ; il faut s'y arrêter avec une attention soutenue pour apprécier les richesses qu'elles renferment.

En passant par la galerie des fêtes, on échappe difficilement aux attractions diverses des objets qui s'y pressent ; il faut toute notre raison pour passer devant les médailles et plaquettes de M. Gustave Dreyfus, sans y jeter un regard furtif. Il en est de même de ces manuscrits à miniatures, mine féconde où se cachent les origines de l'art pictural.

Mais si le contenu nous est interdit, le contenant nous appartient de droit, et nous voyons là tant de choses intéressantes, que notre embarras est celui du choix. Nous retrouvons dans la riche série de M. le marquis de Ganay la superbe reliure d'orfévrerie faite à la fin du VIIIe siècle pour couvrir l'évangéliaire de l'abbaye de Saint-Maurice en Valais, monument déjà décrit dans la *Gazette des Beaux-Arts;* puis dans cette même série et dans celle de M. Ambroise-Firmin Didot, de ces splendides reliures à compartiments, où les cuirs de diverses couleurs, les ors rehaussés forment de si remarquables compositions. Au premier coup d'œil on juge du goût français à cette époque intéressante, et l'on comprend quel genre d'homme a pu formuler les dessins de la faïence d'Oiron ; certaines coupes ont été littéralement copiées par Jehan Bernart, gardien de la librairie des Gouffier, sur les reliures confiées à ses soins, et peut-être commandées par lui à ces artistes inconnus qui travaillaient pour les rois, pour le connétable de Montmorency et pour ces princes de la bibliographie, Grolier, Majoli et Canevari.

Voici une des spirituelles conceptions de Geffroy Tory, marquée *du Pot cassé,* qui lui servait d'enseigne; plus loin, M. Eugène Piot nous montre une sévère reliure aux armes du sénat romain, avec la célèbre légende S. P. Q. R.

Dans la vitrine de M. A.-F. Didot l'œil est attiré par un livre brillant comme un émail à paillons ; c'est une reliure vénitienne à reliefs arabesques dont le centre est occupé par le lion ailé de saint Marc ; autour, de riches ornements de style oriental s'enlèvent en or sur un fond rouge métallique, qui semble être analogue au vernis des Persans. Rien n'est riche comme ce spécimen et rien n'est plus original.

Pour en revenir aux reliures habituelles, renvoyons aux nombreux ouvrages de Legascon ; c'est la perfection dans l'art et dans le goût, et l'on ne s'étonne pas de les voir entourer les précieux manuscrits de Nicolas Jarry, ni d'y rencontrer les chiffres de Louis XIII et d'Anne d'Autriche.

MÉTAUX.

Il ne nous est pas possible de nous arrêter sans mentionner le travail des métaux si brillamment représenté à l'Exposition. Il semble vraiment que pour les hommes des XVe et XVIe siècles le mot *difficulté* n'existait pas dans la langue ; ils se servaient comme en jouant des matières les plus rebelles et savaient les assouplir à leur volonté. La collection de M. Spitzer nous le prouve éloquemment : on y voit une serrure de coffre, en forme de triptyque, où le fer ajouré se découpe

en clochetons, se déploie en feuillets sculptés sur lesquels figurent les épisodes du jugement des âmes ; d'un côté, les bons, marqués du sceau de la grâce, sont conduits au ciel par les anges; de l'autre, les méchants sont précipités dans l'éternelle fournaise. Rien de plus curieux que ce travail évidemment français, que rehaussent des fleurs de lis. Si merveilleuse que soit cette serrure, elle ne saurait détourner l'attention des deux pièces qui l'avoisinent, non plus que de la précieuse collection de clefs exposée par M. Fau; il y a là des fers aussi délicatement traités que de l'orfévrerie, des chiffres découpés à jours et timbrés de couronnes comparables à certains bijoux ou cachets exécutés plus tard en or ciselé. Nous retrouvons des fers non moins intéressants dans la vitrine de M. Edmond Foulc : citons entre autres un couteau ayant appartenu à Philippe le Bon, duc de Bourgogne et portant sa devise : TANT QUE JE VIVE AULTRE N'AURAY.

Nous pourrions étendre à l'infini ces descriptions sans épuiser les objets curieux ; mais voici les armes et il faut bien nous y arrêter. M. le marquis d'Albon apporte une œuvre remarquable à tous égards ; c'est un bouclier ovale en fer gravé, repoussé et ciselé ayant appartenu à Jacques d'Albon, seigneur de Saint-André et maréchal de France ; vers le haut figure l'écu de sable à la croix d'or, armoirie de la famille, et, malgré les outrages du temps, on retrouve encore, outre les sujets repoussés d'un excellent style, les arabesques gravées qui devaient s'enlever sur un fond d'or dont il reste des traces : ce spécimen nous intéresse particulièrement parce qu'il est de fabrication française.

Non loin figurent de magnifiques casques exposés par Mme la duchesse de Luynes ; un trophée d'armes appartenant à M. le prince Czartoryski, et des armes orientales relevées d'or et de pierres précieuses.

Dans la salle n° 8, nous voyons encore une merveilleuse cuirasse en fer repoussé et damasquiné d'or, des boucliers, dont un à ombilic terminé par une pointe et orné du chiffre de Henri II. Non loin sont deux crocs de cornac, de travail indien, l'un fort grand, entièrement ciselé à reliefs et à jours dans une masse de damas. Ces belles pièces font partie de la collection de Mme la baronne Salomon de Rothschild.

Nous trouvons l'art italien du XVIe siècle dans un bouclier damasquiné de la collection Davillier, représentant Vénus, Adonis et l'Amour ; enfin l'une des vitrines de M. Spitzer renferme, outre un bouclier remarquable de l'époque de Henri II, une masse d'armes et des hallebardes ciselées et damasquinées du plus beau travail. Terminons par les deux carabines à canons ciselés en relief, sur fond d'or, qui illuminent la vitrine de Mme la duchesse de Luynes ; on ne peut rien voir de plus délicat et de plus par-

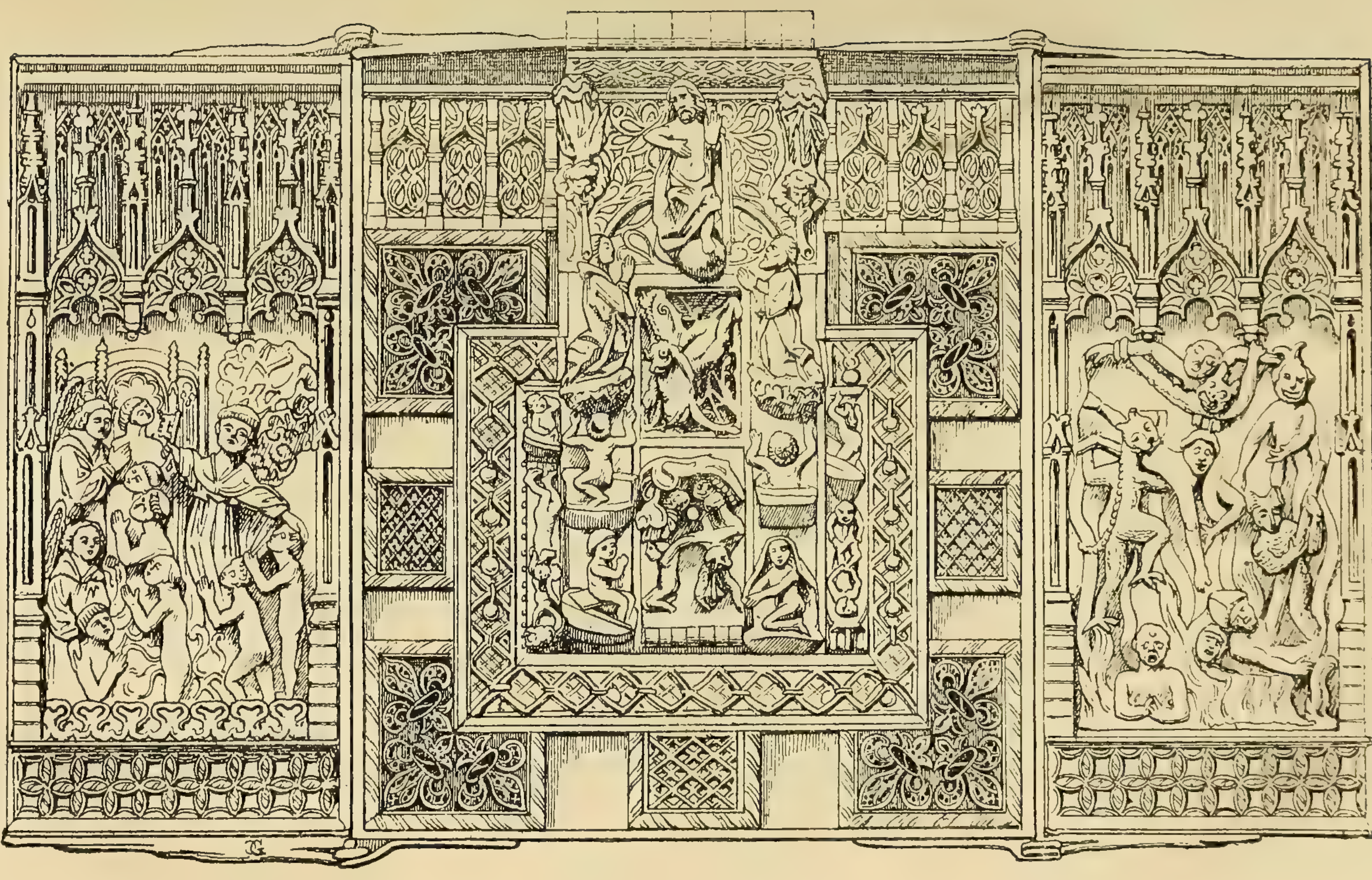
fait, et, chose assez rare, les incrustations d'ivoire gravé qui ornent le bois de l'une d'elles, sont d'un art aussi avancé que le travail du fer.

Nous nous arrêtons, car il faudrait, nous le répétons, de longues études, de patientes recherches pour extraire de ces trésors tout ce qu'ils peuvent révéler; mais les jours se passent, la charité ingénieuse s'applique à trouver les moyens d'augmenter ses ressources; déjà, pendant le temps qu'exigeait l'impression des lignes qui précèdent, une partie de cet ensemble prodigieux a disparu pour faire place à des merveilles nouvelles. Il faudrait aujourd'hui de nombreuses pages pour décrire une seconde fois cette salle n° 8 où les chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle, bronzes, meubles élégants de provenance royale, coudoient les œuvres de Boule; il n'y a là cependant que des échantillons pris en quelque sorte au hasard dans les abondantes collections de sir Richard Wallace. Il faudrait encore refaire une histoire de l'émaillerie pour y mentionner les spécimens éblouissants qu'apportent MM. Stein et Spitzer.

Quant aux majoliques italiennes, comment passer devant la vitrine où ce dernier collectionneur a rassemblé tant de pièces uniques par l'intérêt et la beauté, sans en citer quelques-unes? Voilà cette rare coupe de Trévise qui d'Angleterre est arrivée chez nous poser l'inquiétant problème du nom de son auteur. Là c'est une magnifique pièce du service de Jean-François II, marquis de Mantoue, ayant au pourtour le sujet de la manne du désert. Puis un grand plat de Faenza, avec bordure de grotesques et portant au centre une sainte famille de la plus belle exécution; des coupes, l'une à fond orange, l'autre jaune pâle, du goût le plus délicat.

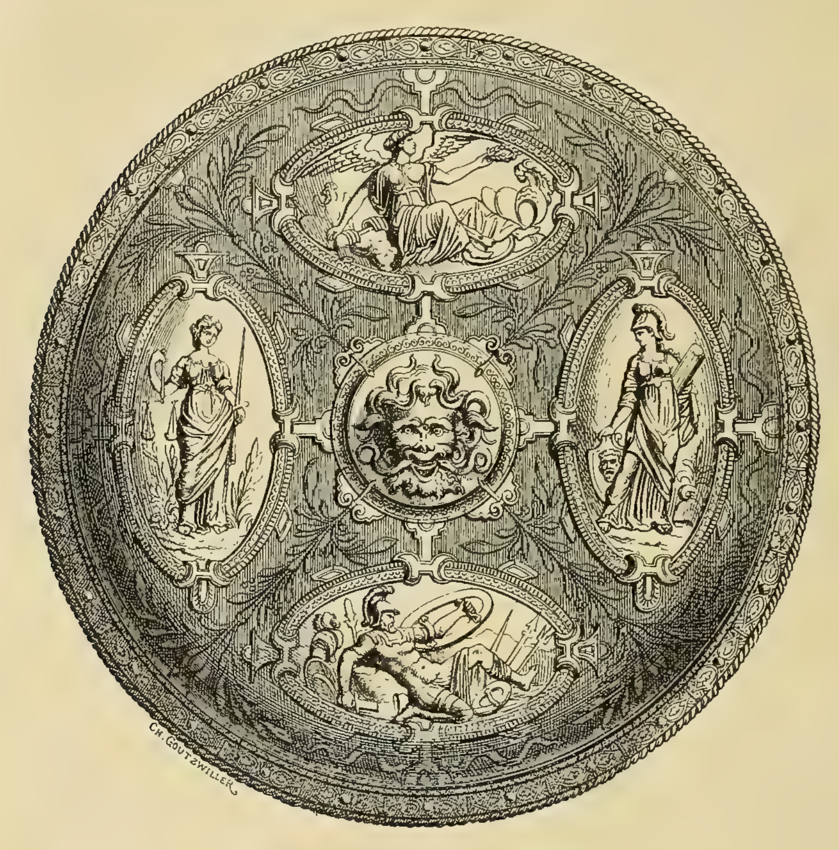
Mais la pièce qui subjugue par sa vigueur et son style est celle où, dans une bordure primitive, courent à cheval Judith en guerrière tenant un étendard, et sa suivante portant victorieusement la tête d'Holopherne. C'est bien là cet art florentin tel que devaient le traduire à Chaffagiolo les artisans placés au milieu des œuvres de Cimabue, Giotto, fra Giovanni, Paolo Ucello, Filippo Lippi, Botticelli, Ghirlandajo, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, etc. Quand on a vu de pareilles majoliques on comprend qu'il n'y avait point folie de la part de cette souveraine qui offrait, en échange de vases peints, des vases de même dimension en orfévrerie.

Ne nous plaignons donc pas si la rapidité des faits accomplis, l'abondance des objets livrés à la curiosité publique défient les ressources d'une critique approfondie : remercions plutôt M. le comte d'Haussonville et ceux qui lui prêtent leur concours dans cette honorable entreprise. Ils n'auront pas seulement secouru d'une manière efficace les



SERRURE DE COFFRE, EN FER, TRAVAIL FRANÇAIS DU XVe SIÈCLE.

Alsaciens et Lorrains demeurés Français ; ils auront encore rendu aux arts un éminent service. Tant de chefs-d'œuvre ne passent pas devant une foule empressée sans rehausser son goût ; de si précieux modèles



BOUCLIER DU TEMPS DE HENRI II.

en sortent pas des mains de leurs heureux possesseurs sans semer dans le génie des artistes des germes féconds dont l'avenir montrera les fruits.

ALBERT JACQUEMART.



LA FAMILLE DELFTOISE

PAR PIETER DE HOOCH



Le superbe tableau reproduit si magistralement dans l'eau-forte de M. William Unger, qui accompagne cette livraison, se trouve dans la collection de l'Académie des beaux-arts à Vienne.

Anciennement attribué à G. Ter Borch, il fut depuis catalogué sous le nom de Pieter de Hooch, jusqu'à ce que, décrit par Bürger dont sa belle étude sur J. Van der Meer, de Delft, et rangé par lui dans l'œuvre de ce maître, qu'il avait ressuscité, il fut attribué au fameux peintre de Delft[1]. C'était l'avis de plusieurs connaisseurs. Cependant il reste place au doute. Bürger lui-même n'a pas émis son jugement d'une manière péremptoire.

Mais voyons d'abord le sujet. C'est un tableau de famille avec les portraits de plusieurs de ses membres. La grande tour dans le fond est celle de l'église neuve de Delft ; le lieu est un des remparts de la ville, utilisé ici, ainsi que cela se voyait souvent, à faire des jardins d'agrément où, dans les beaux jours d'été, la famille allait jouir de l'air frais et prendre le thé et des rafraîchissements ; où souvent on rassemblait les parents et les amis. Ces jardins, entourés et séparés par des cloisons, avaient toujours un pavillon ou des berceaux.

Tout cela présente, comme on voit dans la peinture en question, un tableau de mœurs fort caractéristique. Près du petit berceau adossé à la muraille du rempart de la ville, sont assis trois personnages âgés, auprès d'une table où se trouve un plat avec des fruits. Ces trois personnages sont vêtus de noir, avec des rabats plats tels qu'on les portait vers 1660 et plus tard. Aux pieds de l'une des dames un petit chien est couché. A la gauche on voit deux personnes plus jeunes : une dame portant une jupe grise avec un jupon rouge bordé d'or près d'un homme tout en noir.

1. C'est l'attribution qui lui est donnée dans notre gravure conformément à l'opinion admise à Vienne.

Le jeune homme blond, qui s'avance de face, est habillé d'un costume gris-perle; un autre personnage, qui descend les marches d'un escalier conduisant du rempart dans le jardin, est aussi en gris; de même que l'homme, vu de dos, qu'on voit à travers la porte.

Le ciel est extrêmement lumineux. Les arbres qu'on voit passer au-dessus de la cloison et de la muraille sont faits d'une touche assez minutieuse. Ils ne présentent pas le même caractère, ni le même empâtement que les arbres du peintre delftois, par exemple dans sa grande vue de Delft, au musée de la Haye.

L'opinion qui a attribué ce tableau à G. Ter Borch n'est pas soutenable. Il reste à opter entre Van der Meer de Delft et Pieter de Hooch.

Nous sommes disposé à attribuer le tableau à ce dernier. On en gagnera la conviction par une comparaison sérieuse des tableaux de de Hooch à la National Gallery à Londres, surtout de la Cour, qui a fait partie de la galerie Delessert à Paris; puis, des tableaux du maître au musée Van der Hoop à Amsterdam, et parmi ceux-là en premier lieu, la maisonnette aux tuiles rouges, avec les deux figures assises; enfin des figures dans le *Jeu de cartes* au Louvre, et le splendide intérieur de maison avec des figures admirablement belles, qui a passé de la collection Van Brienen à celle de lord Hertford. Nous pensons que l'identité du style et du faire de ces peintures et de la *Famille delftoise* en ressortira. De Hooch n'est pas toujours égal dans la réussite de ses figures; quelquefois elles présentent des parties trop foncées, des figures à ombres bleuâtres. Mais souvent il a fait des figures merveilleuses. Pieter de Hooch a des analogies étroites avec Rembrandt et sa pléiade autour de 1650-60. On n'a aucune indication directe qui le place parmi ses élèves, mais l'influence du maître n'est pas contestable.

On accepte l'année 1628 comme celle de sa naissance; 1676 ou 1679 comme celle de sa mort; mais ces époques ne sont pas vérifiées. Les dates de ses œuvres sont ordinairement de 1653 à 1670. Plusieurs œuvres de 1656-58 montrent la prédilection pour les rouges, que Maes possède également et qu'on retrouve chez plusieurs autres élèves de Rembrandt, les Fabritius, Drost, et chez le maître lui-même, justement vers 1653 à 1658, époque vers laquelle il est fort admissible que de Hooch a surtout subi l'influence de l'exemple de Rembrandt.

C'est donc bien autour de lui qu'il faut placer de Hooch et non pas lui donner pour maître N. Berchem, avec qui il n'a aucune affinité.

C. VOSMAER.



Meer pinx. W. Unger sculp.

SALON DE 1874[1]

VII.



Il y a quarante ans à peine qu'existe, à l'état de genre distinct, la peinture de paysage, c'est-à-dire la peinture portraitiste de la nature. Malgré le talent justement réputé de quelques Hollandais, comme Ruisdaël ou Hobbema, ce n'est qu'avec Constable et Fielding, en Angleterre, avec Corot, Paul Huet et Théodore Rousseau, en France, que l'on comprend enfin le rôle et l'importance de l'arbre dans la nature, que l'on a le sens du vert et le sentiment de sa poésie. C'est donc à ces grands maîtres et à quelques autres que nous pourrions citer que revient l'insigne honneur d'avoir préparé et dirigé l'une des plus belles révolutions de l'histoire de l'art. Mais, depuis les débuts de Huet et de Rousseau au Salon de 1831, quel chemin parcouru ! Quel développement et quel épanouissement ! De cette première génération, hélas ! il ne reste plus aujourd'hui sur la brèche que M. Corot, dont l'infatigable jeunesse restera un sujet d'étonnement et d'admiration ; de la seconde, les rangs sont singulièrement éclaircis, et M. Français et M. Daubigny la dominent comme deux chênes puissants que la hache aurait isolés. Mais en voici venir une troisièmequi s'appelle légion, nombreuse et ambitieuse, riche d'ardeur et d'activité, qui, malgré les courants secondaires qui la détournent par

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 497, et t. X, p. 25.

endroits vers les petits allèchements de la peinture photographique, s'avance, au milieu de l'école contemporaine, avec la majesté d'un fleuve. Que de noms il faudrait citer ! Que de vrais talents à signaler et que nous devrons passer sous silence ! Que d'œuvres sincères il faudrait décrire : les grandes études de MM. Harpignies, Bernier, Defaux, Lavieille, Lansyer, Émile Breton, qui monte chaque année, de l'Hay, un nom qu'il faut retenir, Groseillez, Flahaut, Nazon, Jacomin, Dameron, Daliphard, Cassagne, Walhberg, Pelouze, Moullion, Lapostolet, Guillemet, Lhermitte, Japy et Gustave Colin ; les dessous de bois, plus frais et plus ravissants que jamais, de MM. Xavier et César de Cock ; les poétiques rêveries de Chintreuil ; les troupeaux de M. Schenck ; les belles plages de MM. d'Alheim, Mauve, Mesdag et Maurice Courant ; et la remarquable marine de M. Van Heemskerck, *les Pêcheurs de harengs sur les bancs de sable de la mer du Nord*. A ces noms, pour prendre le paysage dans toutes ses formes, il faudrait ajouter ceux des virtuoses du fusain et de l'eau-forte, MM. Allongé et Maxime Lalanne. Mais l'espace nous commande et nous devons renoncer au plaisir de prendre avec eux la clef des champs.

L'école du style dans le paysage, c'est-à-dire l'école académique, l'école des Bertin et des Aligny, est morte, absolument morte. Pourquoi s'en plaindre ? Le style, ou plutôt le beau, ne se trouve-t-il pas partout dans la nature ? N'est-il pas plus simple de le chercher dans la vérité même d'un modèle infiniment varié et toujours nouveau, et n'y a-t-il pas lieu, après tout, de se consoler de cette disparition d'un art, qui a joué à un moment son rôle et qui a eu ses admirateurs passionnés, lorsqu'on voit un styliste de la trempe de M. Français, chaque jour dans une communion plus directe avec la nature, allier l'élévation des formes, la noblesse du dessin, avec la vie et la vérité ? Son *Daphnis et Chloé*, dont il donne cette année une variante, serait-il aussi beau s'il n'était pas aussi vrai ? Les poëtes nous restent, d'ailleurs, et cela suffit. M. Corot a mis la fleur de son sentiment dans son *Souvenir d'Arleux*, blond, ambré, lumineux, comme le sont les paysages du Nord par certains soleils d'été. De son côté, M. Daubigny gagne en puissance et en lyrisme ce qu'il perd peut-être en finesse et en précision ; il nous paraît même qu'il s'élève à mesure que son exécution devient plus fruste et plus rapide. Son exemple n'est pas bon à suivre, ses toiles aujourd'hui ne sont guère que de solides ébauches, nous le voulons bien, mais il n'en est pas moins vrai qu'il voit la nature plus en grand qu'autrefois. *Les Champs au mois de juin*, avec leur note splendide de coquelicots en fleur, et *la Maison de la « mère Bazot » à Valmondois*, compteront parmi ses œuvres les plus fortes et les plus émouvantes.



BORDS DE L'AUMANCE. — Paysage de M. H. Harpignies. (Croquis de l'auteur.)

Maintenant, entre tous ces paysages remarquables à tant d'égards, entre toutes ces toiles qui accusent un amour si vif et une intelligence si complète de la nature, il en est deux que nous voulons retenir et dégager, parce qu'elles fixent et mettent enfin à leur rang deux individualités très-solides : ce sont *les Anciens Fossés du château de Lavardin, près Montoire*, de M. Charles Busson, et une *Vue de la campagne romaine*, de M. Camille Pâris, toutes deux aussi importantes par la dimension matérielle que par l'ampleur du style et la sûreté magistrale de la facture. M. Busson nous présente, dans un jeu de perspective saisissant, l'un des sites les plus pittoresques de la Touraine, la vieille ruine féodale du château de Lavardin. Au premier plan, dans le fond des fossés, un fourré épais, un taillis verdoyant et plantureux; au second, grandi par la transparence lumineuse de l'air, sur un rocher abrupt, une masse imposante de murailles à créneaux et à machicoulis : tel est le motif. Il est fort simple et étudié exactement sur les lieux, mais il a la grandeur d'effet de la nature même. M. Pâris nous peint un spectacle d'un caractère tout différent : il nous transporte au milieu des maigres herbages de la campagne romaine. Voilà bien l'aspect de ces plaines augustes pendant les fraîcheurs fugitives du printemps, avec les beaux bœufs noirs, aux cornes longues et effilées, qui paissent en liberté. Quelle netteté de lignes dans cet horizon infini! Quelle illumination de l'air! et comme on sent bien que le soleil brille entre ces grands nuages blancs qui promènent leurs ombres rapides! Quel beau rideau de fond dans ces montagnes de la Sabine, couronne d'azur de la ville éternelle! Ajoutons, ce qui ne gâte rien, que les dilettanti du ton et de la touche trouveront dans M. Pâris à qui parler. — Quel noble paysagiste aussi et quel excellent peintre d'animaux que M. Van Marcke, élève et émule de Troyon! Des œuvres telles que celle qu'il intitule *la Forêt* sont comme le bon vin : elles peuvent impunément vieillir. Elles ont leur place assurée dans les plus beaux musées. Nous en pouvons dire autant des adorables petits chefs-d'œuvre de M. Lambert, le peintre des chats, le confident de toutes les astuces félines, l'adorable metteur en scène de leurs babouineries, pourlescheries et minauderies hypocrites. Ses tableautins, qui sont de pures merveilles par l'exécution, des bijoux dont l'émail est sans défaut, sont encore, par l'esprit qui les anime, de réjouissantes petites comédies.

M. Philippe Rousseau, le grand peintre de nature morte, M. Maisiat, le grand fleuriste, et M. Vollon, comme M. Lambert, touchent aussi, dans leur genre, à l'absolu. Ah! l'habile homme que M. Vollon! le terrible magicien lorsque sa main est en bonne fortune! On ne peut, en vérité,



LEVER DE LUNE A ERMENONVILLE.

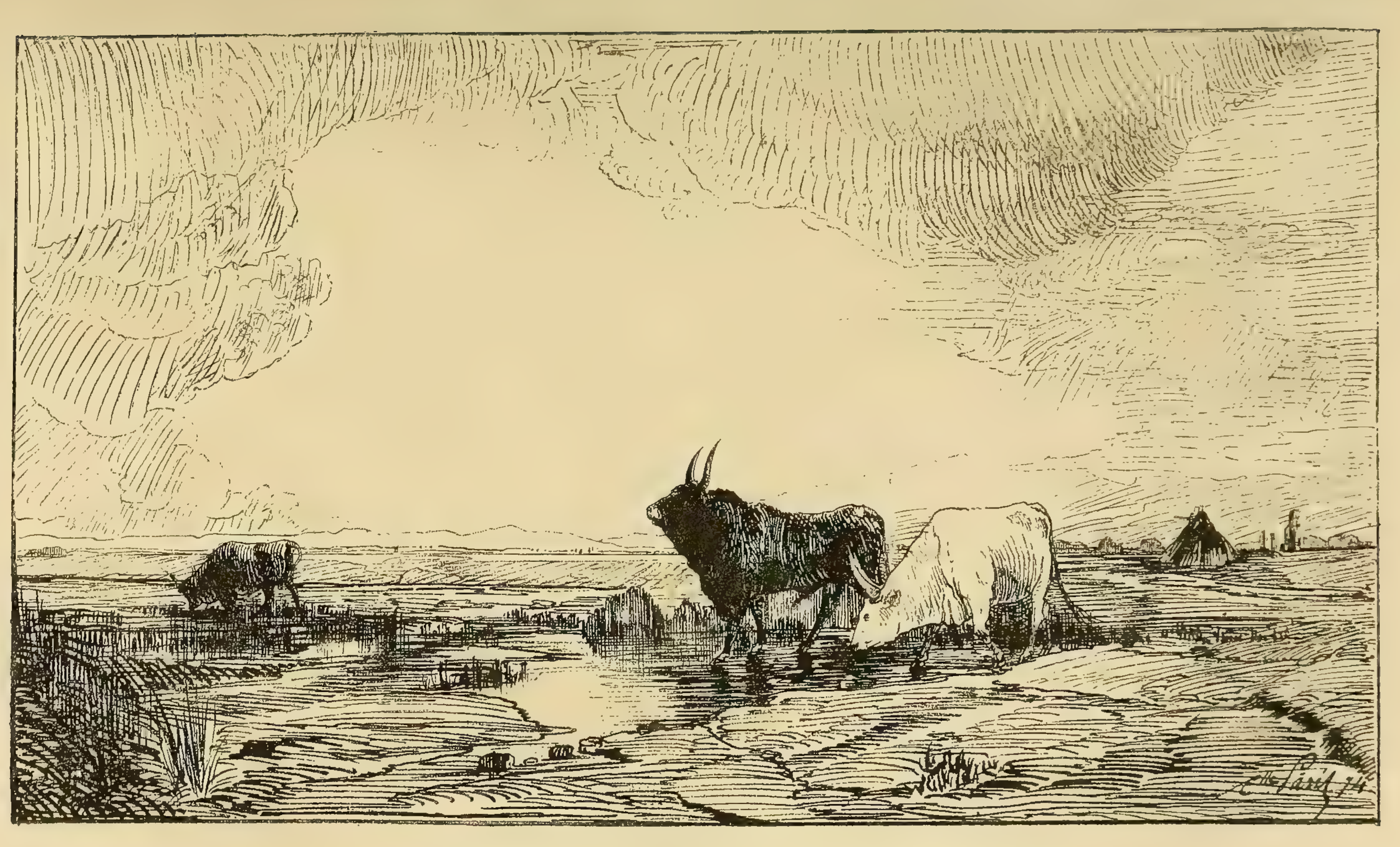
Paysage de M. Moullion. (Croquis de l'auteur.)

rien imaginer de plus étourdissant que son *Coin de halle.* Sur un fond roux et enfumé, d'une harmonie incomparable s'enlèvent quelques poissons grisâtres, des cabillauds aux chairs molles, aux gros yeux, au ventre blanc, et un chaudron de cuivre rouge bien écuré, — un vrai chaudron et du vrai cuivre. — C'est peu de chose, et cependant, ni les Hollandais, ni Chardin, ni M. Vollon lui-même, n'ont rien fait, — comme chaudron, s'entend, — de plus merveilleux. C'est le chaudron élevé au sublime. — Pour les fleurs et la nature morte nous n'avons, du reste, rien à envier à personne. A côté des *Pêches* de M. Maisiat, des grandes et somptueuses natures mortes de M. Leclaire, qui sont de véritables décorations, — surtout celle qui appartient à M. Oppenheim, où il a groupé en pleine lumière des fleurs, des armes persanes et des étoffes japonaises, — voici les cristaux de roche, les agates, les émaux, les bronzes, les orfévreries et les porcelaines de Saxe de M. Desgoffe, les superbes œillets et les chrysanthèmes de Mme Escallier, les roses de M. Lays, les fleurs d'automne de M. Noël, les bluets et les coquelicots de Mme Lemaire et les fruits de M. Claude.

VIII.

Il nous reste, pour terminer notre revue du Salon de 1874, à dire quelques mots de la sculpture. Contrairement à ce que nous étions accoutumé à attendre d'elle, la sculpture, qui dans ces dernières années était demeurée fort au-dessus de la peinture, se présente cette fois avec une physionomie assez effacée. Elle semble en quelque sorte s'humilier devant les deux œuvres d'une beauté supérieure, devant les deux morceaux de premier ordre qui la dominent tout entière, le *Narcisse* de M. Paul Dubois et le *Gloria victis!* de M. Mercié. On nous permettra donc d'être très-bref et, comme on disait au temps de Rabelais, de la traiter un peu à la fourche.

La meilleure figure de femme nue, la plus agréable, du moins, et la plus élégante, à notre avis, est la *Ceinture dorée* de M. d'Épinay, un corps de jeune fille rond et souple, à fleur d'épiderme, amoureusement taillé dans le marbre le plus blanc et le plus pur, avec quelques réveils d'or dans les cheveux et à sa ceinture qu'elle rattache. Elle n'appartient peut-être pas à un art très-sévère, mais elle vous séduit au premier regard et vous fait penser à Canova. Il est au moins étrange que cette figure n'ait même pas été récompensée d'une troisième médaille lorsque l'inadmissible *Saint Jean* de M. Lafrance en a mérité une première. Notons aussi



VUE DE LA CAMPAGNE ROMAINE. — Paysage de M. C. PÂris. (Croquis de l'auteur.

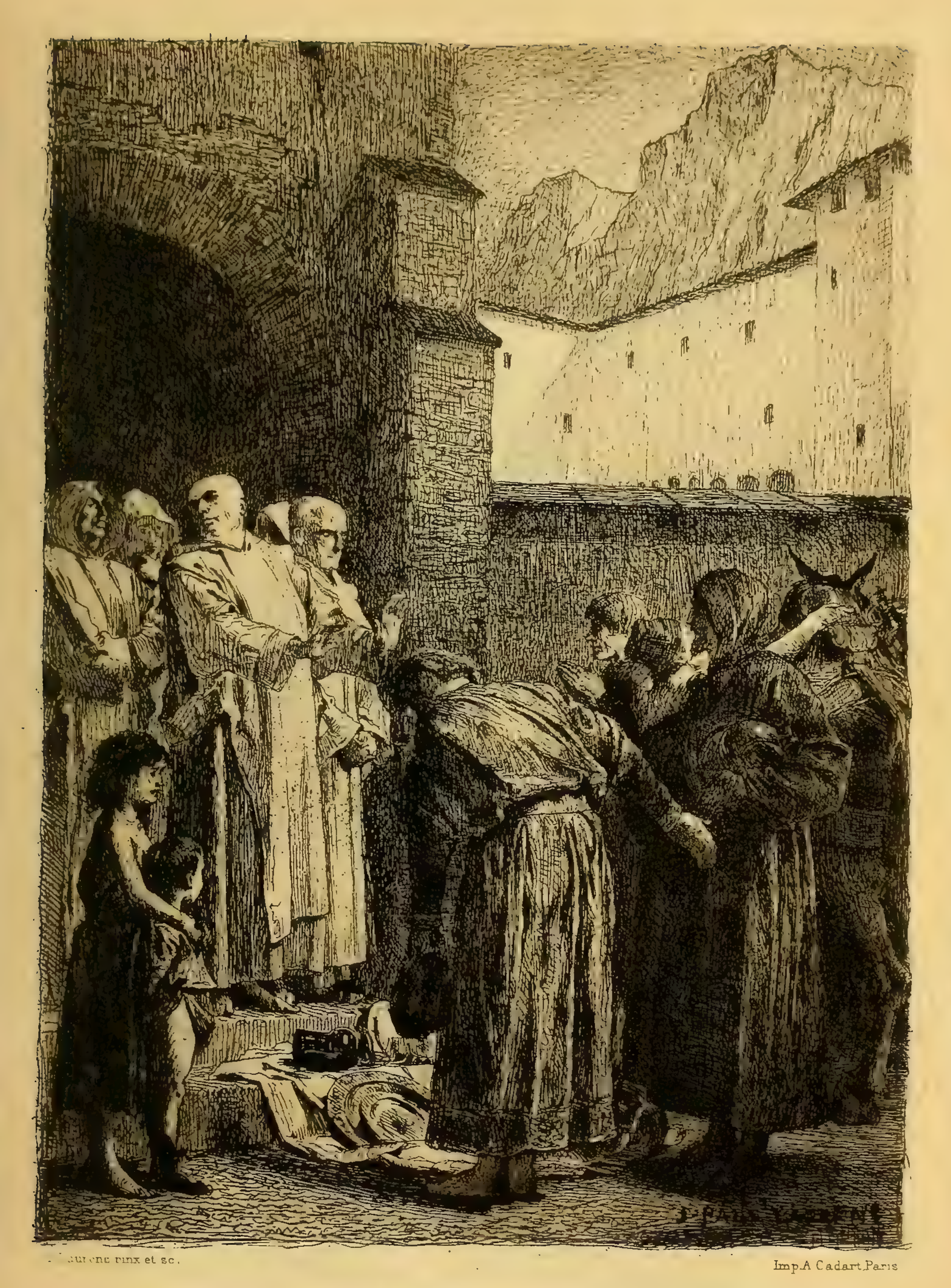
la très-élégante et très-souple étude féminine que M. Delaplanche intitule *Message d'amour*, celle de M. Cordier, non pas sa *Prêtresse d'Isis* en cuivre émaillé, mais une statuette de femme en bronze vert bien patiné,



LA SIRÈNE.

Groupe de M. Aubé. (Croquis de l'auteur.)

le *Sommeil* de M. Mathurin Moreau, la *Sirène*, groupe de M. Aubé, et la *Jeune Mère* de M. Leroux. — L'homme est mieux partagé. Après les deux œuvres de MM. Mercié et Dubois, il y a le *Mercure* de M. Ludovic Durand, un peu froid et un peu sec, mais habile; le *Caïn* de M. Caillé et l'*Amphyon*



aurens pinx et sc. — Imp. A Cadart, Paris

SAINT BRUNO REFUSANT LES OFFRANDES DE ROGER, COMTE DE CALABRE.

Gazette des Beaux-Arts

de M. Laoust, le *Maudit* de M. Chrétien, le vigoureux et savant *Rétiaire*, hardiment jeté en avant comme le *Gladiateur* du Louvre; de M. Noël, un envoi de Rome fort remarqué, l'énergique et fiévreux *Prisonnier* de Mme Léon Bertaux, le *Suleyman-Pacha* de M. Jacquemart, grande figure de bronze bien campée, solidement assise sur ses jambes et d'une correction remarquable, le *Christ au tombeau* de M. Albert Lenoir, le *Saint Thomas d'Aquin* de M. Schœnewerk et le *Vercingétorix* de M. Millet; il y a surtout le *Chien de Montargis* de M. Gustave Debrie, un groupe



LE CHIEN DE MONTARGIS.

Groupe de M. Debrie. (Croquis de l'auteur.)

plein de feu et d'entrain. On peut certainement reprocher à cette œuvre d'un débutant les défauts mêmes et les exagérations de la jeunesse, un certain étalage de science et un manque de mesure; on peut trouver qu'elle ne rentre pas assez dans les conditions calmes de la sculpture; mais elle vit et elle n'est pas banale, l'homme se tord et se renverse bien sous l'attaque subite du chien.

Les deux compositions monumentales les plus importantes de l'exposition de sculpture sont les *Quatre Étapes de la vie chrétienne* de M. Bartholdi, modèles en plâtre, au tiers d'exécution, pour la décoration d'un clocher, et le grand tombeau sculpté par M. Barrias, sur les plans de

M. Guérinot. La sculpture de ce monument funéraire contient de beaux morceaux, comme celui de la *Charité* exposé au dernier Salon, mais l'architecture en est des plus défectueuses. Il est contraire à la logique de l'art de rejeter la figure principale à une hauteur où on ne peut plus la voir et de lui faire jouer dans l'harmonie du monument un rôle complétement secondaire.

Nous avons rencontré avec plaisir un assez grand nombre de bustes remarquables, notamment le buste mouvementé, trop mouvementé même, de M. Dumas fils par M. Carpeaux, ceux de MM. Guitton, Noël, Allouard, Chapu et Falguière; le buste en bronze de M. Chenavard, par M. Hiolle, le buste en marbre de Gustave Ricard et une charmante tête d'enfant en cire, par M. Ferru. Le plus intéressant, selon nous, le plus largement et le plus solidement modelé, est le buste en marbre de M. Vitet, par M. Leenhoff. Il rappelle et il égale le très-beau portrait peint par M. Louis Roux il y a une dizaine d'années.

Le *Narcisse* de M. Dubois n'est point une figure nouvelle. Après avoir déjà été exposée en plâtre et en marbre, elle nous revient, reprise, assouplie et comme transfigurée par les recherches d'une seconde exécution. M. Dubois, qui est un des très-rares sculpteurs qui travaillent leur marbre eux-mêmes, y a mis tout le charme de son style, toute sa grâce, toute son élégance; la tête, couronnée d'une tresse de feuilles de roseaux, pensive et doucement inclinée en avant, les bras, la poitrine et le torse sont d'une beauté merveilleuse et qui rappelle les plus excellents morceaux de la sculpture italienne au commencement du XVIe siècle. Telle qu'elle est, nous la tenons pour le chef-d'œuvre de M. Dubois et pour l'une des plus nobles figures qu'il nous ait été donné de voir depuis longtemps.

Saluons enfin l'œuvre qui s'élève triomphante au-dessus du Salon de 1874, le *Gloria Victis!* de M. Mercié. Au mois de novembre, M. Mercié s'est emparé de l'opinion publique par un coup d'éclat et il en reste maître après six mois d'épreuve. Le jury, entraîné par l'admiration générale, lui a décerné à l'unanimité la grande médaille d'honneur de la sculpture.

Gloria victis! L'idée est saisissante et bien faite pour nous émouvoir. Une Renommée, à la physionomie hautaine et fière, emportant dans ses bras robustes un jeune guerrier nu, qui expire et qui tient encore dans sa main son glaive rompu et inutile, s'élance de terre les ailes déployées; le souffle farouche de la bataille agite sa chevelure et soulève la longue tunique qui l'enveloppe en lui donnant le mouvement libre et harmonieux des belles draperies grecques. L'invention du groupe est éminemment pittoresque, aussi loin du poncif que pos-



GLORIA VICTIS!

Groupe de M. Mercié.

sible, et l'enlacement des deux figures très-heureusement rhythmé; mais ce qui nous semble tout à fait supérieur, c'est le dessin du jeune guerrier, de ce beau corps d'éphèbe mourant, dont la pose abandonnée contraste si bien avec l'élancement de la Gloire qui l'emporte dans un puissant coup d'aile. Nous pourrions peut-être blâmer quelques étrangetés et regretter, par exemple, que M. Mercié ait cru devoir donner à la fois à sa figure de femme une tête presque masculine et des mains molles et potelées, mains à fossettes, comme celles de Rubens ou de Van Dyck, mains fort belles assurément, mais peu en rapport avec le style général du groupe; nous préférons n'insister que sur les magnifiques qualités d'ensemble de cette œuvre qui a l'envergure des grandes choses. Acquise par la Ville, elle sera d'ailleurs fondue en bronze, et le sculpteur pourra revenir sur son premier travail avec quelques touches de vigueur et quelques accents de fermeté.

Si maintenant, arrivé au terme de notre rapide voyage à travers les salles du palais des Champs-Élysées, nous jetons un regard en arrière, nous pourrons répéter avec plus de force ce que nous disions en commençant : le Salon de 1874 est un bon Salon, un Salon réconfortant, et le plus considérable à tous égards que nous ayons eu depuis 1867. Espérons que le Salon de l'année prochaine répondra aux promesses de celui-ci et que notre école y donnera un signe plus net encore de son indestructible vitalité.

LOUIS GONSE.



LES

AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

AU SALON[1]

II.



Les aquarelles de M.-H. L. Mage, — *Souvenir du Pardon de Keruseun*, *Marchande de fruits de Plougastel* et *Entrée de la rue Clairvoyant, à Recouvrance-Brest*, — sont dignes de toute attention pour le piquant de l'effet et le brio du coloris, tandis que c'est par la tournure que se recommandent celles de M. Bellel, — *Caravane se rendant à Tuggurt* et *Route de Médéah aux gorges de la Chiffa*, — et son magnifique fusain : *le Ravin de Grave-Nove*.

A quoi sert un éventail et *le Jardin privé des Tuileries au mois de mars* sont des compositions à peine effleurées du bout du pinceau, mais chaque touche, si légère qu'elle soit, petille d'esprit;—peintures de *high life*, rien de plus, mais signées Edmond Morin, un observateur de la plus exquise finesse sous ses allures négligées. Autre nom cher aux membres du *Jockey-Club* et aux fervents disciples de Saint-Hubert : M. de Penne mérite tous encouragements ; ses *Chiens allans et lévriers*, ses *Bassets* et ses *Chiens normands* sont bien dessinés et lestement lavés. L'*Hôpital civil*, la *Maison du Tintoret* et une *Maison à arcades*, trois souvenirs rapportés de Venise par M. Léon Gaucherel, ont ce charme de la première impression que l'on doit rechercher avant tout dans des notes de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, 2e période, p. 80.

voyage. MM. Jean-Baptiste Millet et Charles Pollet contrastent radicalement avec M. Gaucherel ; leur exécution ne laisse rien à l'imprévu, elle est très-voulue, très-minutieusement achevée ; ils ne contrastent pas moins violemment entre eux par le choix des sujets. Élève de son frère, M. J.-B. Millet a, comme lui, la passion des mœurs campagnardes ; de ses trois aquarelles, la plus remarquable est *Après la moisson*. M. Pollet, qui est également représenté par le nombre cher aux dieux, sacrifie exclusivement à Vénus et de préférence à la Vénus orientale dont il aime à dévoiler l'éblouissante nudité : *Paresse*, *Lycœnion* et *Pandore* soutiennent dignement la réputation de l'artiste, l'un des meilleurs élèves de Paul Delaroche et l'un de nos graveurs les plus distingués.

M. Paul Henry a exposé *les Coteaux du Bas-Meudon* et y révèle d'heureuses qualités de coloriste qui recommandent aussi un bon dessin à la plume : *Marine* par M. Lesage, les fusains de M. Lhermitte, *le Benedicite* surtout, et ceux de M. A. Delauney, dessinateur et aquafortiste d'infiniment de talent.

M. Guffens, qui est Flamand et, circonstance aggravante, élève de l'Académie royale d'Anvers, la ville de Rubens, a éprouvé le besoin d'envoyer à Paris un grand carton de la plus allemande banalité. Le livret nous apprend que *la Joyeuse Entrée de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, comte de Flandre, dans sa bonne ville d'Ypres, en 1384*, est le carton d'une peinture murale exécutée à l'hôtel de ville d'Ypres. Les robustes et glorieux enseignements de Rubens, ce splendide génie décoratif, seraient-ils trop écrasants aujourd'hui pour les artistes flamands? Il faut se refuser à le croire, mais il n'est malheureusement pas douteux que les tendances gouvernementales en matière d'art ne soient en opposition complète avec les nobles traditions de l'ancienne école. Ce n'est guère la peine d'avoir une merveilleuse pléiade d'ancêtres qui s'appellent Van Eyck, Memling, Roger Van der Weyden, Bernard Van Orley, Quantin Massys, Rubens, Jordaens, Van Dyck, pour arriver à leur préférer les pires poncifs modernes d'outre-Rhin.

M. Bida n'est pas en progrès : *le Départ*, *le Repas* et *la Porte de Bethléem*, trois sujets tirés de l'Ancien Testament, pèchent par beaucoup de mollesse ; et M. Émile Bayard dans son triptyque au fusain : *Gloria victis !* est bien inférieur à lui-même pour qui se rappelle *Sedan*. Inspiration et exécution semblent aujourd'hui procéder de la fatigante facilité de M. Gustave Doré. C'est là bien plus du procédé que de l'art.

Parmi les pastels, je ne vois à signaler qu'une vive étude — *Jeune Fille de Pont-Aven (Finistère)*, — par Mme Becq de Fouquières.

II.

J'aurais déjà dû m'occuper des fusains de M. Maxime Lalanne ; c'est volontairement que je les ai réservés comme une transition naturelle des dessins à la gravure. *Bordeaux*, *vue prise des Chartrons*, a toutes nos préférences ; malgré leurs grandes qualités, ses deux autres fusains — *Au bord d'un étang* et *un Pot à tabac* — lui sont inférieurs ; il y a à leur reprocher un peu de papillotage. En représentant sa ville natale, l'artiste semble s'être attaché à se montrer aussi complet que possible et il y a pleinement réussi. On ne peut cependant apprécier tout le talent de M. Maxime Lalanne si l'on n'a visité l'exposition presque entière de son œuvre organisée cette année dans les Salons du Cercle des Beaux-Arts de la Chaussée-d'Antin. Là seulement on se rendrait compte de l'extrême souplesse de son talent et de la variété de ses études : dessins, fusains, eaux-fortes constituaient un ensemble d'un extrême intérêt. Au Salon, M. Lalanne n'avait pas moins de vingt-trois eaux-fortes, plusieurs du plus piquant effet, quelques-unes trop sommaires et l'une d'elles d'après le superbe Constable du Louvre — *la Baie de Weymouth*, — trop au-dessous de cet illustre modèle. Ce ciel qui roule un orage terrible, ce ciel qui est en quelque sorte tout le tableau, n'a point dans la gravure cette impression de grandeur qui vous saisit et fait de la toile du maître anglais une œuvre que l'on n'oublie jamais.

Cinq eaux-fortes sont signées du nom de M. Charles Waltner qui prend place aux premiers rangs ; elles lui font beaucoup d'honneur ; maîtres anciens, maîtres modernes, il les interprète avec une égale perfection, restant toujours dans le sentiment du modèle et variant fort heureusement ses effets selon l'œuvre qu'il a à reproduire. Sa grande planche d'après les *Femmes d'Alger*, pour la *Société de propagation des œuvres d'art*, rend admirablement la maestria d'Eugène Delacroix.

Deux élèves de M. Gleyre, deux frères, MM. Gustave et Amédé Greux, ont une exposition importante ; dix-huit épreuves de choix nous montrent le premier continuant à marcher de progrès en progrès ; c'est une des plus brillantes recrues de l'eau-forte ; le second est, de son côté, dans une excellente voie ; son titre d'après Giovanni Domenico Tiepolo pour le catalogue de la collection de M. H.-L. Bischoffsheim est un des succès du Salon.

M. Boilvin a délicieusement gravé le *Triomphe de Vénus* de Boucher ; — M. Gaucherel a mis tout l'esprit de Gabriel de Saint-Aubin et le sien dans sa charmante traduction de ce charmant dessin inédit : *Le*

Salon de 1757; — M. Brunet-Debaines s'est brillamment attaqué à Decamps et moins heureusement à Turner; — M. Courtry a donné de la couleur au *Bain* de M. Gérome et parfaitement rendu *la Corderie* et *le Moulin* de M. Van Marcke, et, pour la *Société d'encouragement des livres d'art*, *la Partie de cartes* de Pieter de Hooch; — un Bordelais, M. Pierre Teyssonnières, est le graveur ordinaire de M. J.-P. Laurens, qui ne pouvait faire meilleur choix; — très-belles planches, *le Pape Formose* et surtout la *Mort du duc d'Enghien*; — M. Lançon ne se borne pas à une nouvelle série de ses *Scènes de la guerre et du siége de Paris*, si pleines de caractère et de poignante observation, études sur nature d'un témoin d'une sincérité absolue, qui resteront le plus précieux document de la sanglante période de 1870-1871, il y joint les premières épreuves d'un *Cours d'animaux* qui promet une œuvre des plus sérieuses; l'artiste sacrifie invariablement le détail à l'ensemble; il voit grand; ses tigres, ses lions ont une tournure magistrale; — M. Rajon est spirituel dans *le Premier-né*, d'après M. Vibert, fort, très-fort dans une *Cour de maison hollandaise* et dans une *Vieille Femme*, d'après Pieter de Hooch et d'après Rembrandt; — les cinq *Paysages* de M. Delauney soutiennent avec honneur sa légitime réputation; — tel qu'il est, le *Mariage protestant en Suisse*, de M. Le Rat, d'après M. A. Leleux, n'est point d'ensemble; l'habile artiste a probablement l'intention de reprendre sa planche et de nous en faire voir un nouvel état; — ce doit être aussi l'avis de M. Léopold Flameng pour sa *Ronde de nuit*; j'ai son talent en trop haute estime pour en douter. Il voudra mettre la *Ronde* au niveau de son prodigieux fac-simile de *la Pièce de cent florins*; — excellent, le *Jeune Citoyen de l'an V*, de M. Martial Potémont, d'après M. J. Goupil. — Je me trouve fort embarrassé pour louer M. de Rochebrune; je n'en dirais jamais assez de bien et toutes les formules de l'éloge me semblent épuisées vis-à-vis de ce maître qui ne connaît que des victoires. Qui surprendrai-je en déclarant que la *Cour intérieure de l'hôtel de Jacques-Cœur* est de toute beauté et qu'il en est de même des châteaux de Meillant et de Chenonceaux?

Il me reste à appeler l'attention sur les *Bords de l'Oise* et *les Blés* de M. Beauverie, sur la *Fantasia* de M. Laguillermie, d'après M. Fromentin, et sur l'exposition intéressante à divers titres de Mlles Duclos et Louveau, et de MM. Appian, Coindre, Massaloff, Desbrosses, Queyroy, Alphonse Masson, Veyrassat, Jules Héreau, Lalauze, Edm. Hédouin, Valentin et Charles Storm de Gravesande.

La gravure au burin se tenait cette année modestement dans la pénombre et je ne vois pas qu'il y ait trop sujet de troubler sa discrète

Maxime Lalanne del et sc.

Salon de 1874

LES ORMEAUX DE CÉNON.

Gazette des Beaux-Arts

Fçois Liénard Imp. Paris

attitude. Le *Portrait de Pie IX*, par M. Gaillard, est indiscutablement très-supérieur à son *Comte de Chambord*; — M. Massard — Léopold — a fort honorablement gravé le *Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien*, de M. Bonnat, et M. Massard — Jules-Louis — a scandaleusement massacré un *Portrait d'homme*, d'après Van Dyck; c'est d'un dessin pitoyable : les narines ne sont pas d'ensemble, les yeux ne sont pas d'accord; — c'est dans ce goût-là que M. Xavier Steifensand s'est chargé de traiter l'*Adoration des mages* de Paul Véronèse; — M. Dubouchet a correctement rendu *Théologie*, *Science*, *Comédie* et *Tragédie*, d'après M. H. Lehmann, au moyen d'un simple trait légèrement ombré, procédé très-favorable à certains peintres, qui eurent longtemps la vogue en Allemagne. Le carton de M. Guffens, lui-même, gravé de la sorte, pourrait bien avoir ses quelques beaux jours de vente. M. Morse provoque pour *la Vendange*, *la Moisson* et *la Poésie*, d'après M. H. Lehmann, les mêmes réflexions que M. Dubouchet. Quant à sa *Vénus Anadyomène*, d'après M. Ingres, tout ce que je veux en dire, tenant à me borner, c'est que la gravure est digne du tableau et le tableau digne de la gravure.

La *Société française de gravure* est beaucoup moins favorisée cette année que l'an dernier; mais elle ne doit s'en prendre qu'à elle-même, car ses choix sont loin d'être à l'abri de la critique. Admettons le pastel de Nanteuil : *Mme de Sévigné*, dont M. Émile Rousseaux nous donne une bonne planche; mais le *Portrait de Mgr Darboy*, par M. H. Lehmann, n'était pas précisément de nature à inspirer M. Bertinot, et on s'en aperçoit. Reste M. Adrien Didier, un talent de premier ordre, à qui l'on a réussi à faire produire une œuvre parfaitement mauvaise. Quelle étrange idée d'abord d'aller lui confier une esquisse en ruine de Prud'hon, l'*Ame!* Et après cette première faute, s'aviser de l'obliger à modifier sur sa planche, presque terminée, le dessin de Prud'hon, sous prétexte de l'améliorer! Cette naïve prétention fait le tour des ateliers et est en train d'y devenir légendaire.

La lithographie a pour principaux représentants MM. Théophile Chauvel, A.-J. Gilbert et Pirodon. M. Chauvel a tout ce qu'il faut pour ramener le goût des amateurs à un art très-injustement délaissé.

PAUL LEROI.

L'EXPOSITION DE BRODERIES

A LONDRES



'Exposition de broderies qui a eu lieu à Londres occupait au Kensington-Museum une place importante. La plus grande partie de l'immense cour du sud était remplie de vitrines contenant environ sept cents pièces de broderies exécutées à l'aiguille et antérieures à notre siècle. Un comité formé des plus illustres personnages de l'Angleterre avait nommé M. Alan Coleson secrétaire, et invité tous les collectionneurs à prêter, pour quelques mois, les plus belles pièces de broderies qu'ils pouvaient avoir. Le moyen âge, représenté par les ornements d'église, nous montrait des merveilles de broderie au petit point de soie et des rinceaux brodés en or plat ou relevé, d'une admirable exécution. La Renaissance déployait la correction et la largeur de ses dessins, la richesse ou la simplicité toujours si ingénieuse d'une originale facture. L'art oriental exposait des rideaux et des portières où la richesse de la matière s'inclinait devant la beauté des dessins et l'admirable finesse de l'exécution.

En admirant ces travaux, on ne peut s'empêcher de songer à ceux qui les ont faits. La pensée qui avait conçu le dessin guidait la main qui le traçait et celle qui le brodait. On sent dans ces pièces l'unité de pensée qui préside à toutes les phases par lesquelles a passé le travail. Les conditions dans lesquelles travaillaient les anciens brodeurs, qu'ils fissent ou non métier de leur aiguille, étaient essentiellement artistiques. Ces conditions ont entièrement changé et sont maintenant presque uniquement industrielles. Ces conditions, comparées entre elles, nous ont amené

à estimer ce que représenterait de nos jours le prix d'exécution (si l'on trouvait des artistes assez habiles et en assez grand nombre) des pièces que nous avions sous les yeux, et notre estimation n'a pas été moindre d'un chiffre minimum de trente-cinq millions de francs. Dans ce chiffre si important, l'art et la main-d'œuvre comptent pour la presque totalité et font entièrement disparaître le prix de la matière. Encore n'avons-nous dû tenir aucun compte de la plus-value occasionnée par la rareté, l'âge et la conservation de ces admirables travaux.

Les travaux exposés étaient divisés en dix-neuf classes. Ce nombre nous a paru beaucoup trop considérable et eût pu être facilement de beaucoup réduit. En effet, plusieurs objets eussent pu être facilement placés dans plusieurs classes à la fois. Tantôt le catalogue classe les produits par leur destination (Ex.: classe Ire, Travaux ecclésiastiques), tantôt par leur origine (Ex. : classe II, Objets ayant un intérêt historique), tantôt par le fonds de la broderie (Ex. : classe XIII, Broderie sur velours, etc.), tantôt enfin par l'exécution même de la broderie (Ex.: classe VII, Tapisserie à la main).

Cette profusion de classes, que l'organisation matérielle ne pouvait assez facilement séparer, rendait un travail sérieux assez difficile; mais une autre erreur nous a paru beaucoup plus grave. Dans la classe XII figurent les broderies appliquées, c'est-à-dire les broderies faites par l'application d'une étoffe sur une autre étoffe. Cela est fort bien, mais les vitrines de cette classe renfermaient aussi des broderies au point de soie ou d'or *réappliquées*, c'est-à-dire des broderies qui, soit par l'usure du fonds, soit par un changement de destination, avaient été réappliquées sur d'autres fonds. Cette distinction nous paraît très-importante à établir, chaque broderie devant être étudiée de préférence en se reportant à son exécution originaire plutôt que changée par de regrettables et souvent malheureuses modifications.

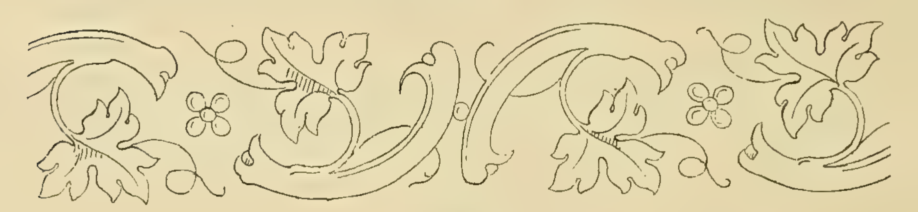
Les œuvres que nous avons signalées nous ont paru remarquables eu égard au parti que la broderie contemporaine pouvait en tirer, soit au point de vue du dessin, du coloris, soit à celui de la perfection, de la simplicité ou de l'originalité de l'exécution. Nous n'avons mentionné aucune des nombreuses pièces, chefs-d'œuvre de patience et de talent qui n'apportaient pas avec elles un enseignement pratique capable de relever le bel art de la broderie auquel les conditions industrielles de notre époque ont fait perdre le rang élevé qu'il occupait jadis.

CLASSE PREMIÈRE.

TRAVAUX ECCLÉSIASTIQUES, CHASUBLES, CHAPES, DALMATIQUES, VOILES DE CALICE, ETC. (50 PIÈCES).

Cette classe est non-seulement une des plus importantes par le nombre, mais encore celle qui contient les travaux les plus remarquables et résume presque tous les procédés. Si la broderie en application y est peu représentée, en revanche les travaux d'or et de soie plat ou en relief, ce qu'on peut à juste titre appeler la grande broderie d'art, présente un choix nombreux des plus beaux types connus.

N° 5. Couverture de lutrin. — Brodée sur velours rouge, donnée par Charles V au monastère de Saint-Just dans lequel il passa les dernières années de sa vie. Cette



Bordure.



Semis.

FRAGMENTS DE COUVERTURE DE LUTRIN.

pièce d'une incomparable beauté est composée d'un fond brodé en fil d'or; à chaque extrémité est un grand sujet brodé au petit point d'or, de soie de couleur, d'un côté l'aigle de saint Jean l'Évangéliste; de l'autre, saint Jean écrivant sous l'inspiration de la sainte Vierge. La figure de saint Jean a été légèrement et très-discrètement retou-

chée. Une riche broderie en or et couleur entoure le voile et chacun des grands sujets. Ce travail admirablement conservé a été fait en France au XIVe siècle et appartient à M. Spitzer.

N° 11. Ornement complet. — Voici assurément un très-précieux assemblage de trois pièces importantes brodées au XVe siècle en Espagne et n'ayant probablement jamais été réparé. Le fonds est velours de Gênes cramoisi. Tous les orfrois sont composés de figures brodées. La croix de la chasuble est de forme ordinaire; le médaillon du milieu dépasse la largeur de la croix et vient former onglet sur le fond. Le grand médaillon représente le Christ en croix entouré de tous les personnages mentionnés dans l'Écriture; au-dessus est le Père éternel bénissant, enfermé dans un plus petit médaillon. A droite et à gauche du médaillon central, dans les bras de la croix sont deux prophètes sortant de nuages. Ces prophètes, vêtus du costume du XVe siècle, contemplent la scène du crucifiement. Les deux médaillons inférieurs représentent, l'un le Christ portant sa croix et l'autre un saint dont nous n'avons pu reconnaître les emblèmes. Les têtes des personnages sont très-finement brodées en soie, et les vêtements, brodés en or, rattachés en soie, sont d'un travail également très-remarquable. Ces personnages se détachent sur un fond de paysage d'un effet très-large. Ce sont de forts brins de soie floche placés verticalement, rattachés par de l'or et de la soie. Le tout est encadré dans une architecture brodée en or, relevée et liserée, d'un très-beau travail. Cette opposition de points d'or et de couleur est d'un très-bel effet. Les dalmatiques assorties à la chasuble portent dans leurs orfrois une suite de personnages en pied. La disposition des deux petites bandes, qui relient les orfrois sur la poitrine et sur le dos, est fort ingénieuse : deux anges reposant dans l'espace se font face et tiennent, l'un de la main droite et l'autre de la main gauche, le bord d'un cartouche bleu sur lequel se trouve brodé un ostensoir. Les figures sont brodées comme celles de la chasuble. Cette belle série appartient à M. Piers Mostyn.

N° 12. Une croix de chasuble et son devant, brodés en couchure d'or et divers points de soie de couleur. Cette croix est taillée en forme d'Y; dans le haut est l'*Adoration des mages*.

Cette scène est très-importante et l'artiste a tiré un excellent parti de la disposition du bras de la croix qui lui a permis d'agrandir son sujet principal par des seconds plans fort bien entendus. Au centre est la Circoncision et au bas la Présentation au temple. Le devant de la chasuble présente la même disposition que le dos; en haut saint Joseph et la sainte Vierge sont à genoux devant le berceau et des anges remplissent les bras de la croix. Tout ce travail est admirablement traité et dans un état de conservation et de fraîcheur telles qu'on peut se demander si cette belle pièce a été jamais montée et si la chasuble a jamais été portée. Dans quelques parties du dos sont des écussons d'argent avec les armoiries brodées en noir. Ces deux pièces, que le catalogue désigne sous une dénomination différente, font bien partie du même ornement. Cette croix, d'un travail allemand, appartient à M. Spitzer.

N° 14. Sujet de bannière. — Dans un cartouche d'une forme élégante est une Assomption. La sainte Vierge est debout soutenue par deux anges qui sont dans le bas du tableau et couronnée par deux autres anges qui forment le sommet de la composition. La Vierge a un manteau bleu et une robe rose. Les anges sont alternativement vêtus de rose et de bleu. Cette charmante composition est d'une exécution fort simple. Les figures sont application de soie liserés de cordons et les modelés des chairs, des vêtements et ceux du cartouche sont obtenus par de très-légères retouches faites à l'aquarelle. La

figure de la Vierge est à peu près de 0m,20 de hauteur. Cette pièce, faite en Italie au XVIe siècle, appartient à M. J. Aked.

Nos 17 et 18. — Deux *Mantellini di Madona* très-curieux par la disposition qui laisse passer la face de la Vierge et de l'enfant; la dimension est environ de 0m,35 sur 0m,20 de large. L'un, le no 17, est en satin blanc brodé en soie avec des fleurs de couleur et une petite bordure brodée en lame d'or ainsi que la couronne. Il appartient à Mme Castellani. L'autre, le no 18, appartient à la même personne. La disposition est différente. Le fond est entièrement brodé d'un petit dessin régulier, montant et formant fond, entièrement brodé en or ainsi que les couronnes. Dans le bas sont deux petites figures de femme, debout, brodées en traits de soie noire d'une extrême finesse. Ces deux travaux ont été faits en Italie au XVIe siècle.

No 24. Chasuble. — Damas cramoisi avec orfrois brodés en application sur velours rouge. Cette pièce d'une exécution fort simple est brodée en application d'or. L'orfroi est une simple bande comme dans les chasubles romaines. Un délicieux ornement est coupé par trois médaillons circulaires. Celui du haut représente l'agneau couché sur le livre, ayant en face de lui le pélican; au centre, la tête de saint Jean-Baptiste, et au bas, des armoiries. Une bordure du même genre entoure l'ornement. Nous retrouverons aux nos 453-454 deux devants d'autel appartenant à un autre propriétaire, qui sont non-seulement de la même époque, mais encore très-certainement faits par les mêmes mains. Mêmes armoiries épiscopales, un cœur percé d'une flèche et surmonté du chapeau, même dessin et surtout mêmes procédés d'exécution et mêmes matériaux. Cette chasuble, brodée en Italie au XVIe siècle, appartient à M. Lévy.

No 26. Nappe d'autel en batiste. — Cette nappe est destinée à recouvrir l'autel et à retomber de chaque côté. Au centre est une composition représentant la crèche. Dans chaque extrémité sont cinq petites figures en pied représentant divers saints. Chaque figure est sur un socle qui se relie à son voisin par une très-riche ornementation qui forme base et qui est répétée au-dessus de cette charmante galerie de personnages. Toutes les figures ont été brodées entièrement en couleur au petit point. Les ornements étaient blancs lisérés de rouge. Cette pièce importante et rare se recommande plus encore à l'attention par la valeur et l'harmonie de sa composition que par son exécution merveilleusement fine et large tout à la fois. Cette nappe, faite en Italie au XIVe siècle, appartient à M. Alexander Nesbitt.

No 28. Chasuble. — Le fond de cet ornement n'a aucune valeur, mais l'orfroi et la bordure sont fort remarquables; sur un fond de satin blanc reposent des ornements brodés au petit point de soie et d'or d'une extrême finesse. — Cette belle pièce, que nous pensons d'exécution italienne du XVIe siècle, a de grands rapports d'exécution et de style avec le devant d'autel que nous trouverons au no 570. Cette chasuble appartient à M. Récappé. Le dessin en est reproduit en couleur dans le deuxième volume du remarquable ouvrage de M. E. Lièvre, *les Arts décoratifs*.

No 30. Chasuble en damas de soie rouge. — La croix dite de Saint-André en forme d'Y est entièrement brodée en or avec de riches figures. La disposition de la croix, que nous retrouverons plusieurs fois dans le cours de cette étude, favorise singulièrement la disposition des personnages du sujet central. Au croisement des deux bras est la Résurrection. Cette scène ne contient pas moins de dix figures. Dans le milieu sont deux sujets moins importants : Jésus apparaissant aux saintes Femmes et Jésus descendant aux enfers. La broderie, du XVIe siècle et d'un travail allemand, est d'une exécution fort remarquable. Cette pièce appartient à M. Spitzer.

N°s 40 et 43. — **Divers morceaux brodés**, provenant de plusieurs ornements. Nous donnons quelques dessins de semis brodés en soie de couleur et or sur velours



DIVERS SEMIS BRODÉS OR ET COULEUR SUR VELOURS NOIR.

noir. Ces objets sont d'un travail anglais du XVe siècle et appartiennent à M. le docteur Northcote.

CLASSE II.

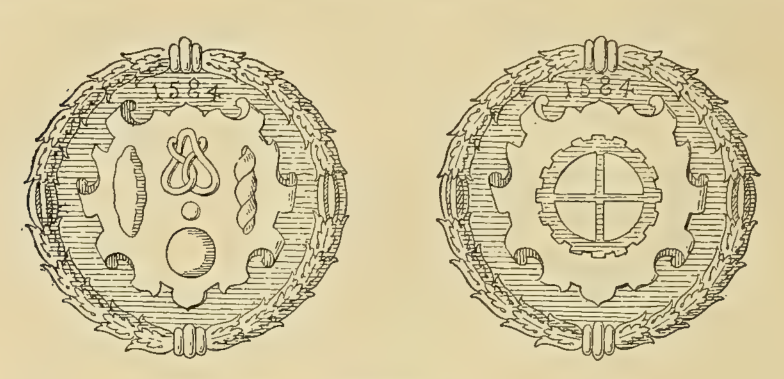
TRAVAUX DE TOUT GENRE PRÉSENTANT UN INTÉRÊT HISTORIQUE. (69 PIÈCES.)

Cette nombreuse classe renferme une grande quantité d'objets dont la plupart n'offrent d'autre intérêt que celui de leur origine, de leur ancienneté et de leur conservation. Diverses pièces de lingerie sont admirablement brodées et pourraient offrir d'excellents modèles pour les travaux modernes. Le classement réunit dans cette catégorie une quantité d'objets qui n'y figurent que par suite de leur provenance, et qui pourraient très-bien être revendiqués par une des autres classes. Cette remarque est, du reste, applicable à chaque classe de l'Exposition.

N° 53. **Drap mortuaire.** — Cette pièce est une des plus importantes et des plus intéressantes qu'on puisse voir à tous les points de vue. Ce drap mortuaire recouvre une boîte en forme de bière. Elle a donc une surface plane, plus deux grands côtés verticaux et deux petits. Le dessus est un riche brocart d'or. Sur les deux petits côtés verticaux est saint Pierre en costume de pape, tenant les clefs. Sur les grands côtés, au centre, le Christ remettant les clefs à saint Pierre; à droite et à gauche sont un chevalier et une syrène portant les armoiries de la corporation des marchands de poissons. Toutes les figures brodées soie et or, l'architecture, tout est magistralement dessiné, richement et admirablement brodé. Cette pièce, qu'il doit être facile de voir en temps ordinaire, est un travail anglais du XIVe siècle. Elle appartient à la corporation des marchands de poissons (Fish mongers' company). Ce drap mortuaire a servi aux obsèques de sir William Walworth, sous le roi Richard II, en 1381.

N° 59. **Quatre insignes de la corporation des Boulangers.** — Ces insignes sont quatre disques brodés en application d'un diamètre de $0^{m},35$ environ. Sur un cartouche bleu, sont soit une roue, soit des pains de diverses formes en application de soie jaune. Le cartouche repose sur un fond rouge. Le disque est bordé par une guirlande de feuilles vertes aussi en application. Au sommet est l'inscription 1584, brodée

en soie noire sur une banderole blanche. Cette broderie fort naïvement faite est habilement modelée par des retouches peintes, très-sobrement et très-justement distri-



INSIGNES DE LA CORPORATION DES BOULANGERS.

buées. Ces quatre intéressants objets ont été faits en Suisse et appartiennent à Mme Jacques Blumenthal.

CLASSE III.

PETITS OBJETS BRODÉS, COMME BONNETS, GANTS, VIDE-POCHES, SEMAINIERS, SACHETS, COUVERTURES DE LIVRE, ETC. (40 PIÈCES.)

Nous trouvons ici réunis les procédés les plus ingénieux et les plus complets de la broderie. Cette collection nombreuse de petits objets renferme des trésors d'art et d'exécution.



UN SEMAINIER.

N° 135. Un semainier, dit le catalogue. — Ce charmant objet se compose de trois poches placées au-dessus les unes des autres et reliées par un dos qui sert à appliquer le semainier le long d'une muraille. Les fonds sont brodés en argent. Sur chaque poche est brodé un bouquet très-régulier de fleurs en soie de nuances très-douces, lisérées de noir. Broderies sur canevas style italien du xvie siècle ; appartient à M. Pitney-Martin.

N° 138. Quatre figures de femme, dont deux complètes. — Il ne reste que des parties des deux autres. Ces figures allégoriques sont très-bien dessinées dans le style de la renaissance italienne; leur hauteur est de 40 centimètres environ. Elles sont, comme beaucoup d'autres pièces de la même époque, en application retouchée par des points brodés. Les figures sont toutes modelées par la peinture à l'eau. Ce mélange de procédés, très-répandu à cette époque, était fort expéditif, en même temps qu'il donnait les meilleurs résultats. Ces figures appartiennent à M. le marquis de Hartington.

N° 149. Une ravissante petite aumonière brodée sur fond d'or. — Cette pièce a probablement été taillée dans un objet de plus grande dimension, vu le manque d'unité dans la composition actuelle du dessin. Quelques plantes, quelques figures d'animaux assez irrégulièrement disposées sont brodées au point carré en soie de couleurs vives et claires sur un fond d'or très-brillant et lisérées par un très-mince filet noir. Cette petite aumônière, si elle n'est pas une des pièces les plus importantes de l'Exposition, est à coup sûr une des plus harmonieuses. Ce travail remonte au xviie siècle, mais nous n'avons aucun renseignement précis sur l'endroit où il a été fait.

N° 149 A. Une paire de gants. — Ce sont des gants de mariage en satin blanc avec hauts poignets. Sur chacun de ces poignets d'une dimension ordinaire est un petit médaillon haut de 4 centimètres. Dans ce médaillon, le dessinateur a trouvé la place de mettre un groupe de trois figures se détachant sur un fond de paysage. Tout cela est admirablement brodé au point fondu de soie. Il est difficile de pousser aussi loin la finesse et la largeur de l'exécution. Le reste du poignet est brodé en soie de couleur avec de riches ornements en perles. Une autre paire de poignets est aussi exposée, mais l'ornementation en est différente, les perles y jouent un plus grand rôle et les figures y sont remplacées par des ornements. Ces délicieux bijoux, d'un travail allemand du xviie siècle, appartiennent à M. Tonkheer J. Six.

CLASSE IV.

BRODERIES SUR DES BOÎTES A OUVRAGE, COUSSINS, ETC.

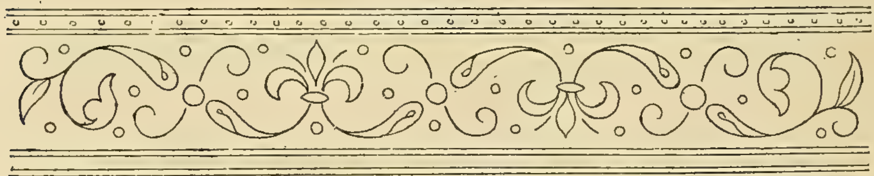
(63 pièces.)

Dans cette classe figurent quelques pièces hors ligne qui n'ont pas été cataloguées, d'une étude très-intéressante et que nous retrouverons plus tard en étudiant les broderies qui font partie de la collection propre du South Kensington-Museum.

Pièces non classées. — *Un pupitre.* — Cette pièce non cataloguée mérite cependant une mention toute spéciale. Le dessus représente Éliezer et Rebecca. Les personnages et les paysages sont brodés. Seules les têtes sont peintes, mais cette peinture est si largement traitée et s'harmonise si parfaitement avec la soie floche des broderies, que ce mélange de peinture et de broderie rend cet ensemble très-harmonieux. Les épaisseurs du pupitre représentent des paysages. Cette pièce, ainsi que plusieurs autres non cataloguées, fait partie de la collection ordinaire du musée. Ce travail est anglais et date de la fin du xviie siècle.

Pièce non classée. — *Un coffret.* — Cette pièce appartient à la collection du Kensington-Museum. Sa dimension est de 40 centimètres environ dans chaque sens, sur une hauteur de 20 centimètres environ. Le carré supérieur est divisé en quatre parties égales. Dans chaque division est une scène différente : la première représente des paysans tuant un porc; la seconde, un villageois conduisant une charrue; la troi-

sième, le pressoir; la quatrième, la fabrication du pain. Les trois premiers sujets ont pour fond des paysages, et le quatrième un intérieur. Dans la hauteur sont représen-



BOÎTE A HOSTIES. (Détails.)

tées les quatre saisons, l'une sur chaque face. Au couvercle tient une riche bordure découpée et retombant sur la hauteur. Toute la broderie de cette remarquable pièce est en couchure d'or rattachée de soie. Les paysages sont tout en soie. Les ornements

d'architecture, qui tiennent dans la décoration de cet ouvrage une place importante, sont légèrement relevés. Ce coffret, brodé en Italie, est du XVI[e] siècle. Nous espérons pouvoir étudier cette pièce remarquable d'une façon plus approfondie en étudiant le fond du musée de broderie, qui n'avait exposé en ce moment qu'un petit nombre de ses trésors.

N° 182. UNE BOÎTE A HOSTIES. — Dimension : environ 25 centimètres de long sur 20 de large et 4 d'épaisseur. Ces épaisseurs sont richement brodées. Cette boîte, dont la destination n'est pas douteuse, est en velours rouge. Toute la broderie est en couchure d'or et d'argent. Au centre est un calice duquel partent des rinceaux remplissant tout le fond. Ce travail italien du XVI[e] siècle appartient à M. le baron Davillier, qui a bien voulu nous communiquer cette pièce intéressante et nous faciliter les moyens de l'étudier.

N° 210 A. CADRE BRODÉ POUR UNE GLACE. — Ce cadre, de forme carrée, entoure une glace ou miroir d'une assez grande dimension et d'une largeur de 15 à 20 centimètres. Le fond est en satin blanc. La décoration se compose de quatre angles carrément coupés et contenant les animaux chimériques qui prennent place dans les armoiries de l'Angleterre. En haut le lion et la licorne en bas; les montants de droite et de gauche sont occupés par deux figures brodées en haut relief; ces figures représentent, suivant le catalogue, Charles II et Catherine de Bragance. En haut et en bas sont des ornements dans le style anglais du XVII[e] siècle. Ce spécimen est le meilleur que nous ayons vu de cette broderie en haut relief en soie de couleur avec mélange d'or, si répandu à cette époque, broderies qu'il est plus utile d'étudier au point de vue de l'histoire de l'art qu'à celui de procédés à employer. Ce cadre appartient à M. Charles Seaward.

CLASSE V.

BRODERIES EN SOIE SUR FILET DE GAZE. (11 PIÈCES.)

Belle collection de travaux de fantaisie d'une exécution gracieuse et légère.

N° 284. COUVERTURE DE LIT. — Nous appelons tout particulièrement l'attention sur cette belle pièce dont la composition est parfaitement simple. Cette couverture est faite d'une suite de carrés de tapisserie de 20 centimètres sur 20. Le fond est blanc et presque caché par des fleurs et des feuillages à couleurs riches et d'un très-beau dessin. Chaque carré est séparé de son voisin par une large bande de velours noir. Ces bandes sont couvertes d'ornements brodés en soie de couleurs claires au point fondu et relevés par un très-mince filet d'or. Cette couverture est d'une très-grande dimension. Les extrémités sont garnies d'un large réseau et d'une haute frange en soie floche qui terminent harmonieusement ce remarquable travail. Broderie française du XVI[e] siècle; appartient à M. Spitzer.

CLASSE VI.

MODÈLES ET PIÈCES DIVERSES. MARQUOIRS. (4 PIÈCES.)

N'offrant aucun intérêt.

CLASSE VII.

TAPISSERIE FAITE A LA MAIN. (18 PIÈCES.)

Une suite nombreuse de tapisseries plus intéressantes sous le rapport du dessin que

sous celui de l'exécution. Nous retrouverons dans d'autres classes quelques pièces qui offrent un intérêt hors ligne.

CLASSE VIII.

BRODERIE DE SOIE SUR MOUSSELINE, TOILE FINE ET AUTRES TISSUS LÉGERS. (56 PIÈCES.)

Se rapproche de la classe V, avec laquelle elle peut être confondue.

CLASSE IX.

BRODERIE DE SOIE SUR TOILE ÉPAISSE. (24 PIÈCES.)

Une belle collection de tentures brodées, principalement en application de toute sorte. Ces travaux de dessin, généralement très-remarquables, sont exécutés avec une très-grande simplicité.

N° 360. FRAGMENT DE TENTURE. — Cette pièce est un très-beau spécimen de la broderie du XVe siècle. Moïse est à genoux devant le bûcher à travers les flammes duquel la figure du Christ lui apparaît. Cette scène se passe sur le premier plan et le paysage du fond est d'une très-grande richesse et orné d'un grand nombre de figures. Les figures principales et brodées à part ont été réappliquées à la place qu'elles doivent occuper. Plusieurs parties ont été mal restaurées et d'autres auraient besoin d'une très-respectueuse et peu importante restauration. La figure du Christ a souffert, mais la figure de Moïse est intacte et d'une exécution au-dessus de tout éloge. Cette broderie appartient à MM. Elsted.

CLASSE X.

BRODERIES EN LAINE. (15 PIÈCES.)

Même remarque que pour la classe précédente.

TH. BIAIS.

(La fin au prochain numéro.)



LETTRES ANGLAISES

A PHILIP CUNLIFFE OWEN, ESQ.,

DIRECTEUR DU SOUTH KENSINGTON MUSEUM,

« The Right Man in the Right Place. »

Ces lettres sont respectueusement dédiées.

J D.

I.

LE SALON ANGLAIS.



Initier les lecteurs de la *Gazette* à toutes les expositions ouvertes, sous prétexte d'art, pendant la « Saison de Londres », ce serait vouloir tenter une entreprise à laquelle Hercule lui-même eût renoncé. Bornons-nous au dessus du panier, et commençons par la cent sixième « *Exhibition of the Royal Academy of Arts* »; à tout seigneur, tout honneur. Ce chiffre seul dit le succès de la célèbre association fondée par Sir Joshua Reynolds et présidée aujourd'hui par Sir Francis Grant.

Outre son exposition d'été, — ou plutôt de printemps, — qui est plus que centenaire, la *Royal Academy* a, depuis 1870, des exhibitions d'hiver consacrées aux maîtres anciens et aux œuvres des peintres anglais morts. De très-brillants résultats ont déjà été obtenus dans cette voie nouvelle, — nouvelle pour l'Académie bien entendu; — en fait, elle continue simplement la défunte *British Institution* qui eut de longs et glorieux jours dans Pall Mall et rendit à l'Art les plus éminents services. Nous doutons qu'il en soit de même du Salon rétrospectif que les académiciens annoncent pour l'hiver prochain. La très-fâcheuse impression produite, il y a quelques mois, par la réunion beaucoup trop complète de l'œuvre de Sir Edwin Landseer, — nous reviendrons sur cette exposition éminemment regrettable, — eût dû engager la *Royal Academy* à renoncer à toute tentative analogue; le tort énorme que la présence d'une foule de toiles médiocres a fait à la mémoire de Landseer était cependant de nature à donner à réfléchir et à faire comprendre qu'il n'y a que les maîtres souverains qui puissent

affronter sans danger l'examen rétrospectif de tout leur œuvre. Pour les autres, il faut sagement se contenter de faire un choix; il n'y a donc pas lieu d'applaudir à l'annonce de l'exposition « aussi complète que possible des œuvres de Sir A. W. Calcott, R. A., de W. Etty, R. A., et de D. Maclise, R. A. ». De ces trois académiciens, Calcott aura, de beaucoup, le moins à souffrir de cette aventure, qui ne nous apprendra rien sur Etty que tout le monde ne sache, et dans laquelle sombrera à coup sûr ce qui peut subsister encore, dans le Royaume-Uni, de l'inexplicable réputation de Maclise. Calcott était un véritable artiste qui mérite et occupe une place très-honorable au second rang; il a laissé plusieurs toiles très-distinguées, que l'on sera charmé de revoir; Etty est un rêveur qui songea toute sa vie à escalader le ciel, mais il en fut pour ses aspirations géantes. Ses nombreuses, trop nombreuses productions, démontrent victorieusement à quel point le souffle lui manquait, sans parler de son éducation artistique vraiment par trop sans gêne. Il devrait être interdit de s'attaquer au nu quand on dessine de la sorte et que l'on possède des notions anatomiques à ce point primitives. Mais enfin si incomplet qu'il soit, il y a au moins quelque chose dans William Etty. Avec la meilleure volonté du monde, il est impossible d'en dire autant de Maclise, qu'on s'est cependant figuré être un peintre d'histoire, et qui, de la meilleure foi du monde, l'a cru tout le premier, ce qui s'explique mieux que d'être parvenu à y faire croire les autres. Maclise n'existe à aucun titre sérieux et ses anciens collègues lui rendent un très-méchant service en se chargeant d'en convaincre tout le monde en 1875. Il eût été charitable de laisser ses ouvrages dans le domaine des Barnums de l'Art qui les tambourinent à grand orchestre. C'est de la peinture « for Show », et l'on n'est, par exemple, nullement surpris de voir flamboyer en ce moment, chaque soir, au coin de Tichborne Street, une énorme enseigne lumineuse, ainsi conçue :

NOW ON VIEW
MACLISE'S GREAT PICTURE :
THE MARRIAGE OF STRONGBOW
SIZE 22 BY 16 FEET
PRONOUNCED THE GREATEST PICTURE OF MODERN TIMES.
EXHIBITION [1].

Approchez, et vous apprendrez que, le jour, cela coûte *One Shelling*, et le soir *Six Pence*. Nous avons revu cela pour *six pence*, et nous nous sommes surpris à les regretter, tant il est pénible de se retrouver en présence d'une de ces vastes machines — 22 pieds sur 16! — qui n'ont ni queue ni tête, et d'avoir à constater une fois de plus qu'un si immense labeur d'un galant homme très-studieux n'aboutit pas même, comme résultat final, à lutter victorieusement avec la chromolithographie. C'est navrant, mais la vérité est que Maclise n'appartient qu'à l'école du papier peint. Nous admirons trop les maîtres de l'école anglaise pour nous incliner devant des réputations de hasard que l'ignorance a acceptées, dont la propagation a, pendant un certain temps, été une affaire de mode, et qui sont éphémères comme le caprice qui les a

1. A VOIR ICI
LE GRAND TABLEAU DE MACLISE :
LE MARIAGE DE STRONGBOW,
22 PIEDS DE LARGE SUR 16 PIEDS DE HAUT,
RECONNU LA PLUS GRANDE ŒUVRE DES TEMPS MODERNES.
EXPOSITION.

engendrées. Les académiciens se préparent pour l'hiver prochain de cruelles déceptions. Pourquoi n'avoir pas plutôt songé à Bonington, par exemple? Il est vrai qu'il ne fut point de l'Académie; — motif de plus pour lui rendre un hommage posthume.

Mais revenons à l'Exposition actuelle. Rien n'étant plus déplaisant que d'avoir à enregistrer de graves insuccès, nous commencerons par la sculpture; c'est là que nous trouverons le triomphateur du Salon de Londres, et ce triomphateur est un Français d'un talent éminent, que les discordes civiles ont jeté sur cette terre hospitalière, et que nos très-intelligents voisins comblent de commandes; ils sèment, ils récolteront.

L'an dernier, M. J. Dalou avait déjà fait échec et mat tous les autres exposants; une *Paysanne allaitant son enfant* annonçait un réaliste d'une rare distinction. Cette fois, sa victoire est bien plus éclatante encore. Ni Grec ni Romain, mais profondément de son temps, le jeune artiste a trop le respect des nobles et austères traditions de son art pour se poser vaniteusement en novateur; d'un autre côté, il a trop le sentiment de la vie moderne pour se cristalliser dans les vieilles rangaînes de l'école et se traîner à la suite de tout le monde en nous montrant quelque fleuve ou quelque naïade, quelque héros ou quelque dieu, de tout temps sculptés et resculptés d'après la formule. La voie qu'il s'est tracée est autrement intelligente. Sachant que le grand art vit essentiellement de sacrifices, il démontre par des créations du plus haut mérite que le costume moderne sait se prêter admirablement, sous l'ébauchoir d'un statuaire de génie, aux grandes lignes pleines de tournure.

Sur le socle de son nouveau groupe dont le duc de Westminster, en homme de goût, lui a commandé le marbre [1], M. Dalou a inscrit ce vieux refrain anglais, cher à toutes les mères :

« Hush a bye baby on the tree top
« When the bough bends the cradle will rock. »

C'est notre « Dodo! l'enfant do! » Cette berceuse, le jeune sculpteur en a fait quelque chose d'adorable dont les lecteurs de la *Gazette* pourront juger en parfaite connaissance de cause, grâce au dessin que l'artiste a fait à leur intention. Cette mère qui berce son premier-né et l'endort en chantant, ce n'est nullement un type de femme idéalisé qu'il faut y chercher; ce n'est ni une belle femme, ni même une jolie femme telle qu'on l'entend vulgairement; l'artiste a visé plus haut; il a vu, il a profondément étudié l'éclosion du sentiment maternel chez une âme d'élite, et c'est l'incarnation de cette passion sainte, l'amour maternel, qu'il s'est donné pour mission de confier au marbre. Le succès est aussi complet que possible et il est du devoir de la critique d'y applaudir sans restriction aucune. Notez en effet que si cette femme est bien notre contemporaine, si sa toilette est très-certainement de mode, l'artiste, tout en restant de son temps, a procédé par voie d'élimination intelligente et invisible aux regards vulgaires, si bien que son œuvre arrive à être de tous les temps, en personnifiant ces joies immenses toujours mêlées de quelque inquiétude pour le petit être adoré, qui battent aux seuls cœurs des mères. La simplicité avec laquelle est rendue le costume rappelle la grande manière des maîtres éminents de la Renaissance, chez qui jamais la présence d'une draperie ne constitue une note dominante, ni ne sert à voiler une infirmité de savoir, mais semble plutôt une coquetterie destinée à mieux

1. M. le duc de Westminster a fait mieux encore : il a commandé à M. Dalou le portrait de sa fille; nous en reparlerons lorsque cette statuette en marbre sera terminée.

mettre en lumière des trésors de science anatomique. M. Dalou vient de faire œuvre qui le classe; il vient de faire œuvre qui restera. Nous voudrions pouvoir en dire autant de ses deux bustes, mais les éloges que nous venons de donner à sa *Berceuse* perdraient immédiatement toute valeur. Ces terres cuites ne sont pas heureuses; d'un côté, M. Dalou, fort mal servi par son modèle, a voulu, nous ne dirons pas l'idéa-



LA BERCEUSE.

Statue de M. Dalou. (Croquis de l'auteur.)

liser, mais escamoter quelque peu ce qu'il offrait de complétement antisculptural. Il ne fallait pas faire ce buste ou il fallait le faire brutalement, vivant, tel quel; c'était la seule chance de parvenir à s'en tirer; comme il nous est présenté, c'est une grosse erreur, très-grosse; mais il y a force circonstances atténuantes, donc péché véniel. Pas moyen d'en dire autant de l'autre terre cuite. Là M. Dalou était favorisé comme on l'est rarement; il avait à reproduire les traits du plus spirituel, du plus élégant, du plus distingué des académiciens, et c'est précisément par la distinction qu'il s'avise de pécher! Que diable, monsieur, avoir à représenter un homme pétri

d'esprit, ayant, par-dessus le marché, du talent et beaucoup, merveilleusement fait de sa personne, instruit comme on ne l'est guère, parlant sept ou huit langues dans la perfection, gentleman accompli, respirant dans ses moindres actes une *gentlemanship* native qui est la bonne et la vraie, — l'argent ne la donne pas, — ayant pleine conscience de sa valeur, mais trop de tact pour le laisser soupçonner, toujours naturel comme les gens vraiment forts, ne posant jamais pour l'excentricité comme les natures réellement originales, ignorant l'orgueil, cette énorme sottise qui est l'écueil de tant de gens bien doués, n'ayant qu'à paraître, à peine à parler, pour séduire par la fascination de ses dons multiples les organisations les plus rebelles à se laisser dominer, avoir en un mot à traduire les traits de ce charmeur qui a nom Frederick Leighton, et vous contenter de le faire ressemblant en l'embourgeoisant, ah ! monsieur, c'est à vous chercher sérieuse querelle, et querelle mille fois méritée quand on a, comme vous, quelque chose de plus que du talent !

II.

FAIR PLAY.

Nous nous promettions de parler le plus tard possible de l'exposition de M. Leighton, qui est l'une de nos grosses colères du Salon anglais, quand son nom est venu se placer forcément sous notre plume. Dans ces conditions, reculer d'un seul instant ce que nous avons à en dire nous paraîtrait un manque de franchise, pour ne pas dire de loyauté; franc jeu est en bon français la traduction du *fair play* si cher aux Anglais; nous n'y tenons pas moins qu'eux et nous allons droit au but.

M. Frederick Leighton, membre de la *Royal Academy*, est aussi membre correspondant de l'Institut de France; on doit plus qu'à tout autre à un homme de cette position et de cette intelligence, la stricte vérité.

M. Leighton a exposé : *Clytemnestra from the Battlements of Argos watches for the Beacon-Fires which are to announce the return of Agamemnon;* il semble s'y être donné pour mission de lutter avec M. Lecomte-Du-Nouy; c'est se montrer charitable à l'excès que de s'abstenir de parler du coloris. *Moorish Garden : a Dream of Granada*, ce rêve moresque fait ardemment désirer que la réalité n'ait rien, absolument rien de commun avec le rêve. L'artiste s'est contenté d'imaginer et de nous faire voir un jardin cotonneux orné d'une petite fille et de deux paons porcelaineux, ensemble à base chocolatée, peu faits à souhait pour le plaisir des yeux. *Old Damascus : Jews' Quarter* et *Antique Juggling Girl* ramènent involontairement sur les lèvres la vieille épigramme :

« Après l'*Agésilas*
« Hélas!
« Mais après l'*Attila*,
« Holà! »

Contentons-nous de dire un mot de l'*Antique Juggling Girl*. Concédant volontiers que le sujet est, en général, chose accessoire en peinture, nous ne sommes nullement disposé à reprocher à M. Leighton la parfaite insignifiance de celui-ci, mais nous laissons à ses compatriotes l'audacieuse ou aveugle flatterie de qualifier : « *A very pure and refined classical conception* », cette *Jongleuse*, nue comme la main, ce

que la pudeur britannique traduit en un « *costume of the meagrest description*[1] ». Ne voyons dans cette femme qui, debout devant un tapis sur lequel son corps devrait se détacher, lance des boules en l'air et les suit du regard pour les rattraper, qu'une fantaisie de peintre, charmé de faire une étude de nu; examinons si le dessin, le modelé, la couleur, répondent à ce que l'on est en droit d'attendre. Le dessin est fort sujet à caution, les attaches surtout sont tout à fait malheureuses; du modelé, il n'en faut parler que pour mémoire, tant il est resté à l'état négatif; le corps fait l'effet d'un grand pain à cacheter jaune, adhérant au tapis dressé derrière lui; quant à la couleur, nous avons assisté silencieux à une discussion aussi vive que sérieuse de deux *Cockneys* londoniens, dont l'un soutenait mordicus qu'elle rappelle Giorgio Barbarelli, tandis que le second la déclarait en tous points digne d'Antonio Allegri. M. Leighton étant incapable de se moquer du Giorgion ou du Corrège, nous nous sommes éloigné en nous disant que ce fantaisiste avait voulu s'amuser aux dépens des *Cockneys* de la Cité et des *Snobs* du *West-End*. Cela peut être prodigieusement spirituel, nous n'y contredisons pas; mais c'est grave, une plaisanterie qui a pour enjeu une réputation d'artiste. Le compte est long des hommes d'esprit qui ont toujours l'intention de prendre leur revanche d'une erreur, sans y parvenir jamais. Tel ne sera point le cas de M. Frederick Leighton; trop de fées bienfaisantes ont présidé à sa destinée pour ne pas être convaincu qu'elles tireront leur Benjamin du mauvais pas où il s'est très-insoucieusement fourvoyé. Mais c'est égal, il est prudent de se souvenir que la fortune est femme, partant capable de se lasser de ses enfants gâtés. M. Leighton fera bien de se montrer en 1875 digne de lui-même et des dons qui lui ont été prodigués sans compter. Nous aurons alors autant de joie à applaudir à ses nouveaux succès que nous avons aujourd'hui de mauvaise humeur à lui crier casse-cou.

III.

RETOUR A LA SCULPTURE.

Après M. Dalou, c'est un autre étranger d'infiniment de talent qu'il faut citer. Tout en le louant comme il le mérite, M. E. Gallori nous servira à signaler un défaut caractéristique, en quelque sorte, de l'école excessivement habile, trop habile selon nous, à laquelle il appartient. Chargé du portrait de *Mme J. F. Leese*, et forcé de la représenter en grande toilette de réception, il a eu l'heureuse et toute charmante inspiration de l'asseoir dans l'attitude la plus naturelle et de la montrer occupée avec tout plein de grâce nonchalante du meilleur monde, à tromper, en tricotant, l'ennui de l'attente des fidèles de son salon. C'est vrai au possible, mais ce n'est point d'une vérité artiste, de celle qui sacrifie les accessoires pour vous attirer invinciblement vers le point principal, celui qui résume une œuvre d'art. Le regard devrait, en s'attachant principalement à la tête de Mme Leese, embrasser en même temps l'ensemble, tandis qu'il s'éparpille de la tête aux mains, des mains à la robe et à ses innombrables détails, — trop de détails, — pas le moindre froufrou qui soit oublié, pas un ruban, pas une frange, pas une broderie, pas une dentelle, pas le plus petit pli, — tout y est!

1. *Notes on the principal pictures in the Royal Academy. A Handbook for Visitors*, by Richard Herne Shepherd. London : Chatto and Windus, Publishers, 1874, p. 30.

C'est trop, beaucoup trop, et il faudrait presque dire que c'en est agaçant, s'il n'y avait là une si énorme dépense de talent. M. Gallori est Italien et ne s'est pas encore débarrassé de cette passion du détail qui a été pendant trop longtemps le défaut de la majorité des sculpteurs italiens modernes, mais c'est une de ces organisations éminemment distinguées dont on est en droit de beaucoup espérer. Nous croyons que l'amour de la simplicité, qui est le premier élément indispensable de la grandeur, s'éveillera en lui. Alors seulement on ne sera plus tenté, en étudiant une œuvre riche en mérites aussi sérieux que celle qui nous occupe, de la ramener aux proportions



PORTRAIT DE Mme J. F. LEESE.

Statue par M. E. Gallori.

mesquines de la statuette, sort inévitable de toute sculpture qui se signale par l'abus du détail.

Il eût fallu parler, avant tout, de M. Carpeaux, si son envoi à la *Royal Academy* nous l'avait montré sous un jour nouveau; mais il s'est borné à exposer le modèle en terre cuite de son groupe de *la Danse* du nouvel Opéra. Nous regrettons vivement qu'il n'y ait pas joint la *terra-cotta,* comme disent les Anglais, dont ce n'est pas le seul emprunt à l'Italie, — la *terra-cotta* de ce merveilleux buste de M. Alexandre Dumas, qui restera comme l'une des plus complètes, comme l'une des plus admirables manifestations de l'art français.

Il est temps d'aborder la sculpture anglaise. On se croit très-spirituel sur le continent en la dédaignant d'une façon absolue; c'est d'un goût douteux et d'une intelligence plus que discutable. Avec ce joli système, on en arrive à s'aveugler à plaisir sur les progrès de ses voisins et à n'ouvrir les yeux que lorsqu'il n'y a plus moyen

de faire autrement, lorsqu'il est trop tard, lorsque l'ennemi est dans la place et menace un beau jour de vous battre à plate couture.

Que les sculpteurs soient très-loin d'être à la tête de l'école anglaise, cela ne fait pas un seul instant question, mais il n'en résulte point que plusieurs d'entre eux ne soient en sérieux progrès et qu'en général le sentiment décoratif, qui leur faisait absolument défaut, ne se soit développé d'une manière remarquable. Sous ce rapport *the Prince-Consort National Monument* élevé dans *Hyde-Park*, sur l'emplacement même de l'Exposition internationale de 1851, d'après les plans de Sir George Gilbert Scott, l'éminent académicien, répond d'une manière irréfutable aux accusations d'impuissance que justifiaient, par exemple, trop bien autrefois la statue équestre de Wellington qui se dresse si drôlatiquement sur l'arc de triomphe d'*Hyde-Park-Corner*, et le *Nelson* de *Trafalgar-Square* qui a prêté à tant de plaisanteries irrévérencieuses, dont les Anglais ont du reste eu le bon esprit de donner eux-mêmes le signal. Les statuaires que le célèbre architecte a eus pour collaborateurs ne sont pas exempts de reproches, mais c'est à l'exécution presque seule qu'on doit les adresser. Elle continue, en effet, à pécher par la rondeur et la mollesse; on voudrait y trouver cet accent impérieux qui est la griffe des maîtres illustres du ciseau; c'est évident, mais le vieux dicton a toujours raison : on n'a pas bâti Rome en un jour; c'est déjà beaucoup que d'avoir conquis l'élégance, la sagesse, l'harmonie de la composition, qualités indéniables à la plupart des groupes et bas-reliefs de MM. H. H. Armstead, J. B. Philip, J. Redfern, Patrick Macdowell, R. A., John Henry Foley, R. A., William Theed, John Bell, W. Calder Marshall, R. A., Henry Weekes, R. A., Thomas Thornycroft et John Lawlor.

Cette transformation progressive, présage des plus brillantes destinées, il faut en reporter tout l'honneur à la formation du *South Kensington Museum*, à ses constants et superbes développements, et surtout à l'homme d'élite à qui nous avons considéré comme un devoir de rendre un public hommage par la dédicace de ces lettres. Nous regarderions comme une indignité de méconnaître les immenses services rendus par M. Henry Cole, dont l'infatigable activité et l'indomptable énergie ont édifié le Musée de Kensington à chaux et à sable, renversant les obstacles, se jouant des difficultés et couronnant sa direction en inventant, créant et terminant avec une rapidité vertigineuse la colossale construction d'*Albert Hall*. Mais si nous sommes d'avis que M. Cole ne saurait être suivi dans sa retraite de trop d'éloges reconnaissants pour sa toute-puissante initiative, nous ne sommes pas moins profondément convaincu que c'est à son premier lieutenant, devenu récemment son successeur, que revient l'inappréciable mérite d'avoir fécondé le terrain si habilement préparé par M. Henry Cole.

Le « Premier » actuel, M. Disraëli, a honoré son ministère en nommant M. Philip Cunliffe Owen. Son choix s'est, sous tous les rapports, arrêté sur le plus digne; c'est chose si rare en tous pays qu'on ne peut assez hautement en féliciter le premier lord de la Trésorerie. M. Owen n'est pas seulement un directeur du plus vaste savoir, d'une exquise courtoisie, d'un tact infini, d'un esprit charmant et d'une modestie exceptionnelle, c'est encore un homme du plus grand goût; le goût! ce qui manquait le plus à l'Angleterre et ce que nul n'a plus que lui contribué et ne contribue aussi intelligemment à y développer. La plante de serre, que l'on s'est efforcé d'importer dans le Royaume-Uni en l'entourant de tant de soins et de craintives espérances, s'est aujourd'hui acclimatée. La voilà enfin bel et bien plantée en pleine terre et y poussant chaque jour de plus solides racines. Aveugle qui ne le voit pas.

Déjà l'observateur attentif distingue parmi les sculpteurs qui occupent cependant

une place si secondaire au Salon de la *Royal Academy,* de jeunes éléments pleins d'élégantes promesses. Souvenez-vous de M. T. N. Mac Lean; c'est surtout une espérance, mais la voie qu'il a déjà parcourue est digne d'intérêt sérieux; sa marche, la *Gazette* a tenu à la faire apprécier en reproduisant, pour permettre de les comparer, une de ses terres cuites exposées l'an dernier et son marbre de cette année : *la Fleur*



L'ART.

Terre cuite de M. N. Mac Lean[1].

de la ville, titre un peu alambiqué, mais sur lequel il serait puéril de chercher querelle à l'artiste. Constatons plutôt la préoccupation tout à fait distinguée de la ligne et une exécution beaucoup plus nerveuse que celle de la plupart de ses compatriotes, qualités distinctives du jeune sculpteur.

Parmi les académiciens il faut signaler M. H. Weekes, dont le buste du feld-

1. La *Fleur de la ville,* statue du même artiste, est placée comme lettre en tête de cet article.

maréchal feu *Sir George Pollock* est remarquable. Jamais modèle n'a moins prêté à la statuaire; ce devait être un brillant soldat; mais il était d'une laideur accomplie. M. Weekes a vaillamment abordé la difficulté de front et il en a triomphé; — œuvre énergique et bien vivante.

On nous a assuré que M. P. d'Épinay, qui habite Rome, est sujet anglais et doit être classé dans l'école anglaise. Paris a vu *Ceinture dorée;* — pour Londres, M. d'Épinay a réservé *An Implacable Executioner;* on n'imagine rien d'aussi prétentieux; c'est à en avoir les nerfs agacés; figurez-vous que ce bourreau marmoréen n'est autre que l'Amour et que le jeune drôle est occupé à concasser des cœurs; — les *Casseurs de pierres,* de M. Courbet, à l'usage des Madeleines sans repentir. Quant à l'exécution, c'est rond, tout rond, poli, frotté, poncé et reponcé sur toutes les coutures; les dames aux camélias doivent raffoler de cette proprette et rondelette manière-là.

Terminons par M. H. H. Armstead. Ses personnifications de l'Europe, l'Afrique, l'Amérique et l'Australie, pour la façade du nouveau ministère des Colonies, sont intelligentes, mais manquent complétement d'allure; nous leur préférons de beaucoup son modèle de statue à élever à *Sir William Molesworth.* Citons aussi la statuette équestre du roi de Siam, commandée à M. G. A. Carter par MM. Hunt et Roskell, les habiles orfévres de la reine; cela ne prétend qu'à être une statuette, rien de plus, et c'est une statuette très-réussie : l'élégance dans la simplicité.

JOHN DUBOULOZ.

(La suite prochainement.)



BIBLIOGRAPHIE

Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589, par Edmond Bonnaffé, 1 volume petit in-8° de 219 pages, avec une eau-forte. Aug. Aubry, Paris, 1874.

S'il donne de précieux renseignements sur les arts, l'inventaire après décès des meubles de la reine Catherine de Médicis ne présente point, considéré au point de vue des mœurs et coutumes, tout l'intérêt qu'on pourrait en espérer. Presque jamais les choses qu'il vise ne se trouvent en leur place, de telle sorte qu'il est presque impossible de restituer la physionomie d'un palais, d'un hôtel ou d'un simple logis. C'est dans un garde-meuble encombré d'armoires et de coffres qu'on trouve presque toujours ce qu'il s'agit d'inventorier, les meubles les plus lourds et les plus simples étant restés seuls dans les différentes pièces du logis.

L'hôtel de la Reine, devenu plus tard *l'hôtel de Soissons*, dont la halle au blé couvre aujourd'hui en partie les terrains, l'hôtel de la Reine, où se fit l'inventaire que publie M. Edmond Bonnaffé, échappe d'autant moins à la loi commune que Catherine de Médicis ne l'habitait point lorsqu'elle mourut.

Le XVIe siècle avait en partie conservé les mœurs du moyen âge. On emportait en voyage ses meubles avec soi, et ceux qu'on ne pouvait enlever on les mettait en sûreté dans les armoires et les coffres du garde-meuble, de telle sorte que les appartements restaient dans une nudité presque absolue.

La forme de la plupart des meubles de la Renaissance, qui ne sont qu'une imitation avec d'autres ornements de ceux de l'époque antérieure, indique ces coutumes nomades et nous en trouvons une nouvelle preuve dans l'inventaire qui nous occupe. Ainsi lorsque les commissaires chargés de dresser cet inventaire se présentèrent au palais des Tuileries, encore inachevé, il est vrai, le portier leur déclara qu'il ne s'y trouvait « aucuns meubles qui ayent esté à ladicte feue dame royne, laquelle venoit au dict lieu seullement pour se pourmener, et lorsqu'elle y vouloit manger et sejourner, qui estoit fort peu souvent, faisoit apporter les meubles qui luy estoient nécessaires, lesquels ses officiers remportoient après son départ ».

Ces précautions n'étaient point inutiles, car tandis que l'hôtel de la Reine était sous les scellés apposés à la demande des nombreux créanciers de Catherine, la Ligue étant maîtresse de Paris, les Guise vinrent s'y installer sans façon. Ce fut d'abord la duchesse de Montpensier avec sa mère, puis le duc de Mayenne avec sa femme. Ce dernier déclara bientôt qu' « ayant besoing pour sa commodité qu'aulcuns meubles de tapisserie et aultres estans audict logis », il fallait lever les scellés. Afin de concilier le respect dû au maître de Paris avec les intérêts des créanciers de la succession, la chambre

des comptes délibéra qu'un inventaire serait dressé des meubles dont la garde appartiendrait au portier du logis, qui en était surtout l'intendant.

Comme l'opération ne marchait point assez rapidement au gré de la duchesse de Mayenne, celle-ci s'en alla un jour, dans ce qu'on appelait les galetas, y prendre ce qui lui convenait, tandis que les commissaires étaient ailleurs occupés. On ne pouvait lui rien refuser; mais il fut convenu qu'elle en dresserait un état, que le duc son mari signerait, et qui vaudrait comme inventaire.

Un autre fait plus important vint interrompre l'inventaire le 1er août de cette année 1589 où il fut dressé. M. et Mme de Mayenne, ainsi que Mme de Montpensier, s'en sont allés, emportant les clefs du logis, loger au faubourg Saint-Germain, pour se rapprocher de Saint-Cloud où Jacques Clément devait assassiner le roi.

M. Edmond Bonnaffé a très-intelligemment fait ressortir des secs enregistrements de l'inventaire tous les faits au milieu desquels il s'est poursuivi de l'hôtel de la Reine aux Tuileries pour aller s'achever dans l'atelier de Germain Pilon. Celui-ci s'occupe à incruster des branches de chêne et de laurier en marbre blanc dans trois colonnes de marbre rouge et blanc appartenant à la reine.

Cette mention nous place au beau milieu de l'art de la Renaissance à son déclin, alors que la forme ne suffit plus et que l'on recherche déjà le beau dans la richesse et l'accumulation des matières.

L'inventaire nous fait deviner ce goût chez Catherine de Médicis.

Ainsi l'on trouve dans un coffre la quantité de soixante-quatre livres de corail en branche et en morceaux, élément futur de la décoration de ces miroirs et de ces cabinets dont les collections modernes conservent encore quelques exemplaires.

Il y a aussi des boîtes et des coffrets de nacre de perle.

Parmi les meubles se trouvent surtout des cabinets de bois peint et doré, des cabinets de marqueterie, façon d'Allemagne, et enfin « un cabinet faict en théâtre, des figures d'empereur à l'entour dudit théâtre, doré par-dessus et dedans ».

Pour satisfaire aux habitudes nomades du temps, les chaises, les fauteuils et les tables de marqueterie, façon d'Inde, sont brisés afin d'occuper moins de volume lorsqu'on les emballe. Aussi un grand nombre de « coffres de bahut » fermant à clef garnissent les galetas et renferment une foule de choses précieuses ou curieuses qu'aujourd'hui on étalerait sur les étagères. Ce mot de « coffre de bahut », nouveau pour nous, indique même la destination nomade de ces meubles. Le mot bahut employé seul dans tous les inventaires d'époque antérieure que nous connaissons servent à désigner l'enveloppe de cuir ou d'étoffe, souvent armoriée, qui était destinée à couvrir en voyage les coffres qui renfermaient le bagage.

Outre ces coffres, les galetas ou garde-meubles renferment des armoires à guichets qui devaient, au temps qu'il était habité, meubler les appartements du palais. Plusieurs de ces armoires sont à quatre guichets ou vantaux, et c'est la première mention que nous trouvons de ces élégants buffets à deux corps dont le nombre dut être considérable à la fin du XVIe siècle, à en juger par ce qui nous en reste. D'autres sont à dix et même à quarante-quatre guichets, tous remplis des choses les plus disparates. On y trouve des miroirs d'acier, de cristal et de Venise; des cristaux de roche montés en orfévrerie; pièces qui se trouvent peut-être dans la collection des gemmes du Louvre : des pots de verre bleu doré à mettre confitures; et avec eux des verreries de Saint-Germain-en-Laye, des verres peints de Montpellier, des chandeliers de verre bleu, et enfin des chaudrons de verre; des encriers d'ébène et des écritoires de cuir du Levant; des corbeilles de jonc « à mettre fruicts »; des paniers et des tasses d'osier, façon de Flandre, où il y a des coquilles de mer destinées à faire des rochers; des tasses et des boîtes de bois peint à la mode de Turquie, que M. Edmond Bonnaffé suppose être de laque de la Chine; des « idolles antiques » et des médailles modernes; des éventails de

cuir du Levant, deux autels portatifs et des « poupeines habillées » (poupées) en assez grand nombre; des portraits de cire, des coffres de toute nature, etc., etc., et « un jeu de billart », jeu plus ancien que M. Edmond Bonnaffé le suppose.

Nous trouvons en effet, en 1456, dans un vers de F. Villon: « Et ung billart de quoy on crosse », pour désigner le bâton qui sert à pousser les billes; et, en 1483, dans l'inventaire de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, « un mestier d'yvyère onquel a des billars, billes et jonchets tous d'yvyère. »

Comme l'inventaire se fait en été, les cheminées sont dégarnies de leurs chenets, lesquels, au nombre de treize paires, se trouvent au grenier. Leur description sommaire nous montre que plusieurs sont des pièces d'importance, étant « de cuivre faicts à termes et à grotesques ». L'argenterie n'est pas abondante, la reine en ayant sans doute emporté à Blois la plus grande partie; mais on trouve, parmi ce qui reste, « deux petites escuelles (d'argent) à laver la bouche,» ce qui prouve que si la cour des Valois inaugura l'usage des fourchettes, elle propagea également celui des rince-bouches.

Les commissaires s'étant fait assister par un tapissier de profession, la partie de l'inventaire qui concerne les tentures et les étoffes est rédigée avec un luxe de descriptions et de particularités qui font défaut malheureusement dans d'autres parties qui seraient d'une bien autre importance pour nous. Ainsi l'inventaire d'un lit remplit une page, et les tableaux sont inventoriés parfois à la douzaine.

Quelle belle vente on ferait aujourd'hui avec ce que les coffres de bahut renfermaient de velours incarnadins figurés, bandés de velours noir portant les armes et la devise de la reine en toile d'argent; avec les satins cramoisis bandés de toile d'or et d'argent; avec les tentures de toile d'or frisé, à personnages et figures, profilée d'un cordon d'argent; avec les damas d'argent et les damas de soie; avec les tentures et les lits de réseuil (réseau) doublé de satin de Bruges noir, le tout garni de franges, crespines et passements; avec les toiles d'argent colombin, à montants de broderies de guipure d'or. Il y en a ainsi durant des pages entières, sans compter les bandes et les carrés de tapisserie au gros et au petit point. De ces carrés, M. Edmond Bonnaffé en a compté jusqu'à neuf cent dix-neuf, tant mis en œuvre que laissés en réserve; carrés de points de Hongrie, carrés de tapisserie de soie rehaussée d'or et d'argent, carrés brodés de toile d'or à devises, etc., qui servaient à faire les coussins dont on garnissait les meubles qui alors étaient tout de bois, et sur lesquels chacun les plaçait pour sa plus grande commodité. Les tapisseries sur canevas et les soies pour les broder se trouvent également en nombre, attendant que la reine y employât ses doigts qui étaient habiles aux travaux à l'aiguille, suivant Brantôme.

Il y avait aussi des franges en réserve, de ces franges pour lesquelles la mode fait faire de véritables folies aujourd'hui; puis un nombre considérable de broderies en fil de coton rouge, « quatre-vingt pièces d'ouvrage de Limoges, de fil de coton, » dont nous nous avons trouvé déjà la mention dans un inventaire de la Sainte-Chapelle de Chambéry, daté de 1483.

Cet inventaire parle aussi d'une touaille de toile d'ortie brodée, matière textile que celui de Catherine de Médicis note ainsi : « Trois tapis de Turquie, de toile d'ortie. »

Ceci nous mène à la lingerie qui n'est pas très-nombreuse, bien que le linge commençât à être un luxe à cette époque. Peut-être la reine en avait-elle emporté une partie à Blois.

Les nappes sont ouvrées à la façon de Venise, les draps de lit sont de toile de Hollande; les tabliers sont de linon et de guipure (réseuil). Nous savons même par un document envoyé au Comité des travaux historiques par M. Célestin Port, archiviste à Angers, son correspondant, qu'à la vente des meubles de Claude Gouffier, qui eut lieu à Paris, un mois après la Saint-Barthélemy, la reine mère y disputa des tabliers à la femme d'un simple maître rôtisseur.

Parmi le linge nous trouvons encore « dix chemises de toille de Hollande à usage d'homme, faictes à l'antique », qui étaient probablement les chemises du roi Henri II. La reine les avait-elle pieusement conservées en même temps que la mémoire d'un époux qui nous est connu surtout par ses infidélités conjugales?

Ainsi que les meubles, les tentures avaient été enlevées des appartements : tentures d'hiver comme tentures d'été. Les premières consistaient en tapisseries de Bruxelles, représentant l'histoire d'Hannibal, qui étaient destinées à la grande salle, et que François Ier avait commandées d'après les cartons de Jules Romain, dont plusieurs appartenaient au Louvre, et dont plusieurs autres furent mis en vente à Paris il y a juste vingt ans. Venaient ensuite des pièces à « crotesques » au centre de chacune desquelles l'histoire de Vulcain était représentée dans un ovale, puis la célèbre tenture d'Arthémise, fort probablement, qui, exécutée à la Trinité sur les cartons de Henri Lerambert, contenait dans ses bordures des devises allusives à la viduité de la reine. Il y avait deux suites de tapisseries exécutées à ses armes : une ancienne et une neuve; des tapisseries de Flandres « à boscages », comme nous en voyons assez souvent dans les ventes d'aujourd'hui, et un grand nombre de tapisseries de Beauvais, qui devaient être de fabrication plus ordinaire. C'est la première fois que nous trouvons Beauvais cité comme centre de fabrication, bien que l'on sache que la fondation de Louis XIV, en 1664, ne soit que la régularisation de faits antérieurs. Les tentures d'été en grand nombre sont faites en cuir doré et argenté, aux armes de la reine, sur fond orangé, ou vert de mer, ou noir ou bleu, dont la provenance n'est point indiquée.

Quant aux tapis ils étaient nombreux, et ils sont qualifiés, comme étant de Turquié, Guérins, c'est-à-dire du Caire et persiens ou de Perse, sans autre désignation, sauf que parmi ces derniers il s'en trouve un fait de soie sur fond d'or.

Bien qu'il fût dans les habitudes de couvrir alternativement et suivant les saisons de tentures de laine ou de cuir la nudité des murs, la mode s'était introduite de revêtir entièrement de lambris certaines petites pièces; comme leurs panneaux, qui n'excédaient pas en largeur les dimensions d'une planche de merrain, étaient fort petits, il arrivait qu'au lieu de les peindre d'une fleur ou d'un ornement quelconque, on leur substituait un tableau, un miroir ou un émail.

L'hôtel de la reine possédait trois de ces cabinets qui sont décrits incidemment à l'occasion des œuvres d'art qu'ils contiennent.

Nous avons dit que l'inventaire était très-insuffisant dans la description des tableaux. Il les catalogue parfois à la douzaine et il est impossible de se faire une idée de ceux qu'il note un à un. Nous voyons cependant que Catherine de Médicis, quoique Florentine, ne semble pas avoir possédé un grand goût pour la peinture italienne, et qu'au contraire de Louis XIV, elle leur préférait les « droleries de Flandres ». Mais, suivant une mode du temps, ce qu'elle semble avoir affectionné avant tout, ce sont les collections de portraits : œuvres probables de Pierre et de Cosme du Moustier, et de Benjamin Foullon, ses peintres en titre, ainsi que le fait observer M. Edmond Bonnaffé, de François Clouet, que l'on sait avoir travaillé pour elle, et enfin de Corneille, de Lyon, qui fit d'elle un portrait dont parle Brantôme.

Parmi ces portraits était l'image équestre du roi Henri II, qui pourrait bien être le tableau du château d'Aizay-le-Rideau, qui figurait l'an dernier à l'Exposition de Tours, et que nous avons signalé aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. Peut-être et certainement se trouve-t-il plusieurs de ces portraits dans la salle du Louvre consacrée à l'École française du XVIe siècle; mais il est impossible de les reconnaître.

Un des cabinets joignant la grande salle renfermait, comme nous l'avons indiqué, plusieurs de ces portraits cloués sur les lambris. Dans un autre cabinet des émaux de Limoges étaient enchâssés. On en compte 39 particulièrement spécifiés, avec 32 portraits qui, n'étant point autrement désignés, peuvent être aussi bien des peintures que

des émaux. Dans un dernier cabinet, 119 miroirs de Venise étaient combinés avec 83 petits portraits, parmi lesquels il s'en trouvait un qui, placé sur le manteau de la cheminée, représentait le roi Henri II en perspective dans un miroir.

En outre des émaux de Limoges du cabinet, Catherine de Médicis en possédait 140 plaques réparties en 8 boîtes. Mais étaient-ils sur ou « dans » la boîte, ainsi que le dit l'inventaire? Nous hésitons.

Les commissaires qui virent dans les jardins des Tuileries la grotte construite par Bernard Palissy où ils ne trouvent « que quelques figures de terre fragiles et de peu de valeur qu'ils n'estiment estre valables pour inventorier », constatent la présence dans le garde-meuble d'un certain nombre de pièces de vaisselle blanche, bleue et « façon de jaspe ».

M. Edmond Bonnaffé estime que ces dernières, au nombre de 141, sont des faïences de Bernard Palissy. La chose est possible, probable même; mais leur désignation toute sommaire est-elle bien celle d'œuvres qui devraient se présenter tout d'abord avec d'autres caractères que ceux du jaspe, qui ne recouvre la plupart du temps que leur revers. Il convient de noter cependant que Bernard Palissy lui-même décrit son émail comme étant « entremeslé en manière de iaspe ».

Quant aux faïences bleues, elles peuvent être italiennes aussi bien que les faïences blanches.

La duchesse de Mayenne, qui semble avoir eu du goût pour les choses précieuses qui ne lui coûtaient rien, s'était emparée, tandis que les commissaires étaient occupés ailleurs, de 20 plats, 5 écuelles et 50 petites écuelles de vaisselle de porcelaine. Cette porcelaine ne semble pas avoir été de la faïence blanche à laquelle on donnait parfois ce nom, puisque celle-ci est déjà désignée; il reste donc à décider entre la porcelaine de la Chine et la porcelaine que faisait fabriquer à Florence François de Médicis, et nous ne voyons pas de raison déterminante pour décider entre les deux.

Catherine de Médicis avait une passion qui devait être assez rare de son temps, surtout chez une femme : celle des cartes de géographie. Elle en possède un assez grand nombre qui la mettent au courant des découvertes qui, pendant le XVIe siècle, bouleversèrent la géographie ancienne.

Elle avait aussi le goût des livres ainsi que des manuscrits. Ces derniers se trouvaient chez Jean-Baptiste Bencivienny, abbé de Bellebranche, conseiller et aumônier de la reine, ainsi que son bibliothécaire, qui en dressa le catalogue. Cette collection, qui comprend 773 numéros de l'inventaire, appartient aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, plus heureuse en cela que le cabinet du roi ne le fut pour les tableaux.

Nous nous arrêtons ici dans cette analyse de l'inventaire publié par notre collaborateur. Bien d'autres faits seraient à signaler, qu'il a mis en évidence avec beaucoup de sagacité dans une introduction fort bien faite; mais il nous suffit de montrer l'intérêt d'un tel livre.

Cet inventaire s'ajoutant à celui de Gabrielle d'Estrées, publié par la *Bibliothèque de l'École des chartes*, à ceux du XVIe siècle, que la *Revue des Sociétés savantes* a déjà publiés depuis quelques années et devra certainement publier encore, forme un ensemble de renseignements précieux sur la Renaissance à qui leur intimité même ajoute un nouveau prix.

ALFRED DARCEL.



POÉSIES

PAR M. JULES BRETON

THÉODORE ROUSSEAU ET LE BUCHERON.

Théodore Rousseau, fuyant les ateliers
A la lumière terne et tristement oblique,
Vivait dans la forêt, ce temple symbolique
Dont les vieux arbres sont les superbes piliers
Entrecoupés d'éclairs, jetant au loin leur ombre
Et sur le ciel ouvrant, en leur majesté sombre,
Les étoiles d'azur de leurs graves arceaux
Pleins de bonds d'écureuils et de chansons d'oiseaux.
Or de ce temple un jour l'infatigable prêtre
Priait à sa façon. Ardent, l'œil inspiré,
Rousseau peignait un chêne; on voyait apparaître
Sous ses doigts attendris l'arbre transfiguré,
Et vibrante tomber sa touche fine et franche.
Sa main la modelait, errant de branche en branche,
Dont chacune, en son cœur, chantait comme un verset
Du poëme éternel que son œil embrassait.
Il étreignait le sphinx redoutable adversaire
Qu'il faut serrer de près et toujours épier,
Et, sublime interprète, il était si sincère
Que peut-être il croyait simplement copier.

Tandis qu'il se livrait à son âme envahie
Par les féconds transports de l'admiration,
Il entend comme un bruit de respiration,
Se retourne et rencontre une face ébahie:
Un rustre écarquillait son gros œil stupéfait.
Le peintre croit vraiment qu'un vif attrait l'enchaîne.
Alors le paysan : « Pourquoi fais-tu ce chêne,
Puisque ce chêne est là, puisqu'il est déjà fait? »

Et l'artiste partit d'un grand éclat de rire,
Il en avait le droit. Mais on ne saurait dire
La gaieté que ce mot naïf fit éclater
Chez des gens qui feraient mieux de le méditer.
Pourquoi donc trouvent-ils ce propos ridicule
Ceux de qui l'art sans but sur les niais spécule?
Pourquoi mettre cette homme au nombre des crétins,
Pour ne comprendre pas leurs travaux enfantins?
Ne sont-ils pas plus fous de tenter l'impossible
Pour ne montrer aux yeux qu'un miroir impassible
Qui de l'âme et du cœur ne reçoit pas le sceau?
Or son seul tort était de parler à Rousseau.
Mais s'il avait eu trait à la grande phalange
Qui place un trompe-l'œil plus haut que Michel-Ange,
Qui, réprouvant le beau comme trop peu réel,
Préfère le Guerchin au divin Raphaël;
Et si ce bûcheron s'adressait à vos toiles,
Imitateurs passifs qui n'êtes pas jaloux
D'un coin de l'infini, qui, l'œil sur les cailloux,
Marchez, tête baissée, en niant les étoiles;
Qui, n'admettant pour vrai que la vulgarité,
Soulignez seulement ce qu'il vaudrait mieux taire,
Et ne comprenez pas que l'art est la clarté
Suprême s'affirmant au milieu du mystère;
Tous vos rires alors seraient hors de saison,
Et véritablement cet homme aurait raison.

1872.

SEULE.

Les chaumes de velours, sous une poudre d'or,
Bordés d'un trait de feu, nagent dans l'ombre grise.
Par delà les toits noirs que sa lumière frise,
S'incline radieux l'astre de messidor.

Immense gerbe, il tombe épanchant son trésor;
Et le zénith bleu verse une lueur exquise
Sur la route, où, parmi les senteurs de la brise,
Chante et bondit la ronde au tournoyant essor.

Dans la poussière ardente et les rayons de flammes,
Joyeusement, les mains aux mains, dansent les femmes.
Mais la plus belle rêve, assise un peu plus loin;

Elle est là seule... et mord sa lèvre maladive,
Et telle qu'on verrait, au milieu du sainfoin,
Se crisper et languir la pâle sensitive.

1873.

L'AUBE.

Je suivais un sentier, à l'aube, dans les blés,
Étroit, où l'on se mouille aux gouttes qui s'épanchent,
En frôlant les épis, alourdis, qui se penchent,
Et j'errais, évoquant mes rêves envolés.

Ah! qui n'a pas perdu des rameaux étoilés,
Comme ces saules gris que les hommes ébranchent,
Qui font un bruit si doux, quand leurs larmes étanchent
La soif des liserons à leurs pieds enroulés!

Et je sentais mon cœur, d'où je chassais la prose,
S'attendrir au rayon discret, pâle et changeant,
Comme un arbre souffrant et que la pluie arrose;

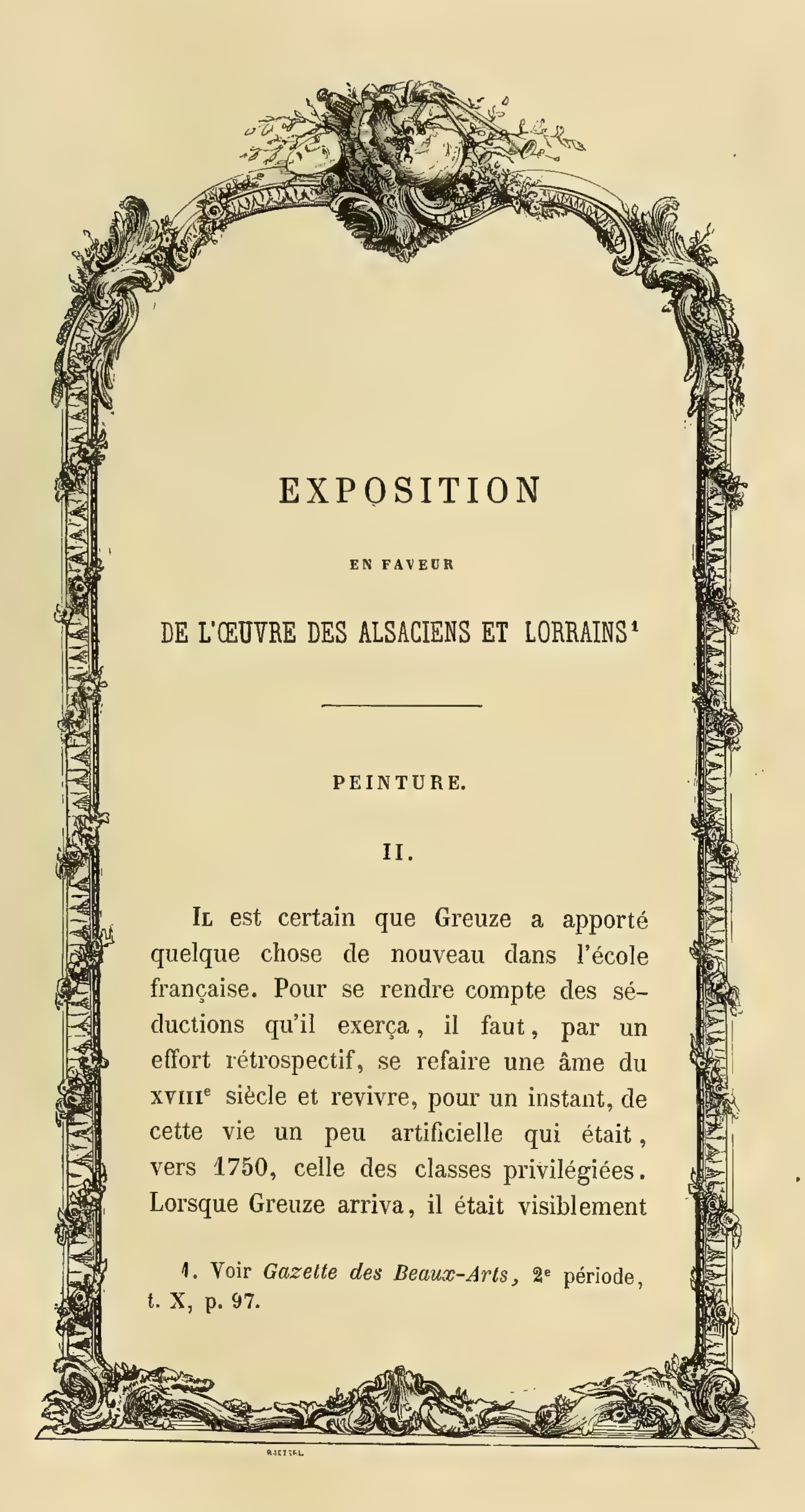
Et voilà que, joyeuse, éclate au ciel d'argent
L'alouette, qui voit, des brumes émergeant,
A l'orient monter le premier flocon rose.

1871.

J. BRETON.

Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1203]



EXPOSITION

EN FAVEUR

DE L'ŒUVRE DES ALSACIENS ET LORRAINS[1]

PEINTURE.

II.

Il est certain que Greuze a apporté quelque chose de nouveau dans l'école française. Pour se rendre compte des séductions qu'il exerça, il faut, par un effort rétrospectif, se refaire une âme du XVIIIe siècle et revivre, pour un instant, de cette vie un peu artificielle qui était, vers 1750, celle des classes privilégiées. Lorsque Greuze arriva, il était visiblement

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, p. 97.

attendu. Certes on peignait avant lui des scènes familières et Chardin y brillait au premier rang; mais Chardin ne faisait pas de drame, il n'avait pas le don des pleurs ou du moins il gardait son émotion pour sa bonne femme, Marguerite Pouget. Il n'était point d'ailleurs un homme de théâtre. Or la situation des âmes sentimentales se précise ici par une date. L'auteur des tragédies larmoyantes, Nivelle de la Chaussée, étant mort en 1754, on lui cherchait un remplaçant.

L'attente ne fut pas longue. C'est au Salon de 1755 que Greuze exposa pour la première fois et nous avons précisément au palais Bourbon le tableau qui vint consoler les cœurs affligés, la *Lecture de la Bible* (collection de Mme la baronne Bartholdi). L'attendrissement fut universel : penser à la Bible en 1755, c'était déjà une chose rare; la faire lire par des paysans, c'était le comble de la hardiesse. On connaît ce tableau pour l'avoir vu longtemps dans la galerie Delessert; on en rencontre tous les jours la gravure. Faut-il le confesser? nous ne sommes pas absolument certain d'être ému et nous nous demandons avec angoisse si c'est là une bonne peinture.

On doit reconnaître cependant que, dans la *Lecture de la Bible*, la donnée est relativement simple. Greuze, qui a tant aimé le mélodrame, a encore les timidités de la jeunesse; il cherche à être naïf. Son ambition était sans doute d'arriver au maximum de la douceur convaincue et de la tendresse vénérable dans la figure du vieillard qui, ses lunettes à la main, vient de lire quelques versets du texte biblique et lève un peu les yeux pour voir l'effet que sa lecture a produit sur son auditoire. Malheureusement cette figure est manquée ; la tête est informe et molle. Ce qu'il y a de meilleur dans le tableau, c'est la composition, qui révèle un effort personnel, et aussi les visages des jeunes filles penchées devant l'aïeul et attentives à sa parole.

Ces petites têtes innocentes et étonnées appartenaient, pour le temps, à un type inédit; elles contenaient tout juste autant de rusticité qu'il était décent d'en faire paraître sous le règne de Mme de Pompadour et de Carle Vanloo. Pour les amateurs de 1755, c'était presque une révélation. Boucher, qui se piquait aussi d'être champêtre, avait bien montré des rosières; on s'en était contenté, faute de mieux, mais dès ce jour elles devinrent suspectes. Greuze introduisait au Salon du Louvre une exilée, la vertu.

Ce tableau est intéressant à un autre point de vue. Nous étions tous disposés à croire que Greuze avait commencé à faire de la peinture un peu sèche et qu'avec les années sa manière était devenue souple, fondante, vaporeuse, telle enfin qu'on la voit dans certaines de ses œuvres où tout



LA LECTURE DE LA BIBLE, PAR GREUZE

contour s'efface, où toute forme disparaît. Je peux dire comment cette créance s'était établie. Nous connaissions les *Œufs cassés* et le *Geste napolitain*. Ces deux tableaux, qui ont paru à la vente de San Donato, datent le premier de 1756, le second de 1757, et nous étions fort excusables d'y voir le point de départ de Greuze. Or ces peintures sont d'une exécution visiblement sèche et indigente. Mais il paraît qu'il y a eu un Greuze antérieur : la *Lecture de la Bible* est d'un faire plus gras, plus assoupli, plus généreux. Comment cette transformation a-t-elle pu se produire? Vers la fin de 1755, au lendemain de son succès au Salon, Greuze partit pour l'Italie, et c'est pendant ce voyage qu'il peignit les *Œufs cassés* et le *Geste napolitain*. Ainsi son séjour à Rome correspond à une période où son dessin est peut-être un peu plus cherché, mais où le faire est aride. C'est là, dans la biographie du maître, un point curieux et qui n'avait pas été signalé.

Nous ne retrouvons plus à l'Exposition la *Dame de charité* et la *Jeune Blanchisseuse*, du Salon de 1761 ; on nous a enlevé aussi le beau portrait de Wille, qui appartient à M. Édouard André et dont Diderot a parlé avec enthousiasme. Au palais Bourbon, Wille montrait son visage : il est allé faire voir à l'exposition de l'*Histoire du costume* son bel habit de velours et sa correcte coiffure. Mais il nous reste un certain nombre de portraits de femmes et quelques têtes de fantaisie. Il y a là des Greuze de toutes les qualités, car, il faut bien le dire, si le peintre fut infatigable, il abonda en défaillances.

Mme la comtesse Duchâtel possède le portrait de Mme de Courcelles. La jeune femme est à sa toilette, en peignoir de mousseline, agrémenté de rubans rayés de blanc et de rose. Il n'y a pas beaucoup de corps sous le vêtement. Greuze n'a modelé avec soin que la tête qui est délicate et les mains qui sont grassouillettes et vivantes. C'est un des meilleurs Greuze de l'Exposition. Mais nous avons peine à prendre au sérieux, dans la même collection, le portrait de Mlle de Courcelles, encore enfant et tenant un dessin à la main. Ici nous sommes dans la fantaisie pure. Greuze a caressé sa peinture qui est onctueuse et fondante ; mais il n'a pas compris les grâces de l'enfance et il n'a guère fait qu'une poupée.

Vers la fin de sa vie, Greuze est arrivé à des résultats navrants. Nous citerons par exemple le portrait de Mme des Cars (collection de Mme G. Delessert). Le modèle était poétique : Greuze, cherchant le moelleux, est tombé dans le brouillard. Ce n'est plus là la forme vivante ; c'est une fuyante vapeur. Mais, en ses jours de triomphe, Greuze est vraiment peintre. On a pu remarquer dans la collection de M. Double une tête de femme qui est d'un relief extraordinaire. Ce n'est pas une grande dame :

elle porte un petit bonnet blanc, et son fichu, d'un lilas violacé, s'arrange de façon à laisser voir une partie du sein. C'est une peinture empâtée et large, où le pinceau, dans un rapide maniement de la couleur, exprime les formes à grands traits, à la manière des maîtres. Ici Greuze est dans toute sa force. Quelquefois il est exquis, par exemple dans le portrait de la marquise de Champcenetz, qui est daté de 1770 et qui appartient à M. H. de Greffulhe. En buste et vêtue de blanc, la marquise est un peu fatiguée; elle a le teint mat et pâle, et ses cheveux noirs n'en paraissent que plus beaux. L'exécution est d'une délicatesse suprême et l'individualité du modèle est soulignée avec une douceur infinie. « O femme que j'aurais aimée ! » dirait le poëte.

Les dernières œuvres que nous venons d'examiner nous ont ouvert l'innombrable série des portraits. Il faut ici revenir sur nos pas, car, dès le début, le XVIIIe siècle montra dans ce genre son vif esprit et sa grâce. Il y a au palais Bourbon de beaux Largillière. Le portrait de Mlle Duclos, prêté par la Comédie française, est essentiellement un portrait de théâtre. La tragédienne est dans un jardin qui tient du décor; un génie descend du ciel pour lui apporter une couronne. « Vous charmez toute la nature, » lui disait le jeune Voltaire. Elle n'était pas belle cependant, mais elle a dû avoir le diable au corps. Dans cette peinture, éclatante et montée, la couleur déclame comme la parole et comme le geste. On y voit fort bien que lorsque Largillière cherchait l'emphase, il la trouvait. Mais l'excellent portraitiste savait aussi être simple, et il l'a été en effet dans son propre portrait que la *Gazette* a fait graver autrefois à propos d'une étude sur la galerie de M. Rothan. Un portrait de gentilhomme en habit rougeâtre (collection du duc d'Aumale) est encore un bon Largillière. MM. de Lavallard nous montrent enfin la petite esquisse du grand tableau qui racontait le festin monumental, donné à l'Hôtel de ville de Paris, le 30 janvier 1687, pour célébrer la convalescence de Louis XIV. Au fond, les tables sont solennellement rangées; sur les premiers plans, les portraits des échevins et du greffier en charge à cette époque. L'esquisse est spirituelle, et combien elle devient précieuse quand on songe que le grand tableau a péri !

Le plus intéressant des Rigaud est le portrait en pied de Samuel Bernard. Nous en avons longtemps connu le projet primitif dans la collection, aujourd'hui dispersée, de M. P. Hédouin. La grande peinture exposée au palais Bourbon est celle qui a été gravée par J. Drevet : elle appartient à M. le comte Forestier de Coubert. Le célèbre financier est représenté dans le pompeux appareil qui convient à un personnage de cette conséquence. Samuel Bernard, vêtu de velours, brille dans une atmo-

sphère de richesse. Au fond, on aperçoit la mer et des navires. Et en effet des flottes, venues des régions lointaines, apportaient de l'or à ce maître de la finance. Au milieu de toutes ces splendeurs, Samuel n'a pas trop l'air de se souvenir qu'il est le fils d'un humble miniaturiste.

Nattier fait très-bonne figure à l'Exposition. Il est facile de sourire de ses travestissements, de ses draperies volantes et du fard dont il empourpre ses modèles. Il y a pourtant dans cette fantaisie plus de sérieux, plus d'histoire qu'on ne croit. Pourquoi dédaignerait-on le portrait désigné au catalogue comme celui de Mlle d'Allouville, comtesse de Baglion (collection du comte d'Hulst)? Ce charmant portrait est daté 1746. Or il se trouve que Nattier exposa précisément cette année un portrait de « Mme *** représentée en Flore ». C'était peut-être celui de l'aimable comtesse. Elle est, comme il convient, vêtue d'une robe de satin blanc; sur ses genoux flotte une draperie gorge-de-pigeon, et elle a les mains pleines de guirlandes. J'invite les difficiles à étudier ici la beauté des étoffes, la largeur décorative des fleurs. L'école française n'a jamais fait mieux. J'ajoute que Nattier n'est pas seulement un peintre d'accessoires : il sait modeler une tête, il sait donner la vie à un visage.

Dieu nous garde de parler de Drouais avec le même respect. Il a du talent, sans doute, mais c'est un faiseur, une sorte d'industriel qui, ayant eu la chance de peindre une ou deux fois Mme de Pompadour d'après nature, avait saisi le type de la marquise et le reproduisait mécaniquement et presque de mémoire. Naturellement il y a au palais Bourbon une Pompadour de Drouais : elle appartient à M. Heine. L'œuvre est faible; elle est authentique. Le portrait est d'ailleurs curieux et ressemblant. C'est le moment où l'ancienne maîtresse du roi n'est plus que la surintendante des plaisirs de Sa Majesté; un embonpoint maladif commence à l'envahir; le bas du visage s'épaissit; les chairs gonflées prennent des teintes de vieux cierge. C'est la Pompadour de la fin.

Antoine Vestier est bien fait pour intéresser les amateurs : ses commencements sont mal connus; la dernière partie de sa vie reste enveloppée de mystère. Son talent même a quelque chose de flottant, qui, dans l'état de la science, autorise toutes sortes d'affirmations et de conjectures. Lorsqu'un marchand possède un portrait de la fin du XVIIIe siècle, et qu'il est embarrassé de lui trouver un nom, il l'attribue carrément à Vestier. Grâce à ce système, qui n'est pas à l'abri de toute discussion, Vestier est devenu un protée aux manières toujours changeantes. L'invraisemblance de ce résultat nous irrite. Il est impossible que Vestier n'ait pas son unité et son caractère. Cherchons-les. Heureusement nous avons de lui deux œuvres authentiques. L'une est la *Jeune*



PORTRAIT PRÉSUMÉ DE ROBESPIERRE.

Femme à sa toilette (1781), qui appartient à M. Heine ; l'autre, le portrait d'une dame et de ses deux enfants (1789), de la collection de M. Charles Pillet[1]. Eh bien, ces deux peintures donnent l'idée d'un maître assez secondaire. Le pinceau est amolli, un peu indifférent au dessin, sans fraîcheur dans les colorations. Le portrait de femme avec ses deux enfants n'est pas mal arrangé ; mais les chairs laissent, çà et là, transparaître des tons rouges. Chez Vestier, les carnations tournent quelquefois au lilas. Désormais, lorsque nous rencontrerons des œuvres de première force, il faudra bien nous garder de les attribuer à Vestier.

Danloux n'est pas non plus tellement caractérisé qu'on puisse le reconnaître toujours. Tout le monde a vu à Versailles son grand portrait de Delille ; mais une partie de son œuvre est restée en Angleterre. Après avoir exposé au Louvre en 1791, Danloux profita de la Révolution pour aller faire une promenade à Londres, et son nom ne reparaît au livret qu'en 1802. On lui a quelquefois attribué un portrait que nous reproduisons et qui passe pour être celui de Robespierre. M. Marcille, à qui appartient cette peinture, n'est nullement sûr qu'elle soit de Danloux, et il la classe prudemment « aux inconnus ». Cette réserve, que nous approuvons fort, est conforme au sentiment de Bürger, qui, parlant de ce portrait lorsqu'il fut exposé en 1860 au boulevard des Italiens, déclare qu'il ne sait à quel maître il convient de le donner. Mais Bürger n'était pas loin de reconnaître Robespierre dans le personnage souriant et d'allures distinguées qui pose devant nous dans une attitude si correcte et si pacifique. Notre conviction n'est pas aussi ferme, quoique Danloux ait fort bien pu peindre le futur révolutionnaire lors de son arrivée à Paris et aux débuts de la Constituante. Les peintres se montraient alors assez friands de reproduire les traits de l'avocat d'Arras. Il y avait deux portraits de « M. Robespierre » au Salon de 1791, celui de Mme Guyard et celui de Boze. Il serait curieux de les retrouver. Quoi qu'il en soit, la confrontation du tableau de M. Marcille avec les gravures du temps peut faire naître quelques doutes sur le nom présumé du personnage vêtu de noir et d'un caractère d'ailleurs assez anodin.

Les expositions comme celles dont nous rendons compte sont parfois fécondes en surprises. David, que les hommes de notre génération ont tant contesté, en sortira agrandi. Hâtons-nous de le dire : ce n'est pas à la *Mort de Socrate* qu'il devra ce progrès dans la faveur publique. Cette page, qu'il ne faut point confondre avec le grand tableau

1. Ce dernier portrait est vraisemblablement celui que Vestier exposa au Salon de 1789 : *Une dame hollandaise avec ses enfants, tenant dans ses bras le plus jeune qu'elle nourrit.*

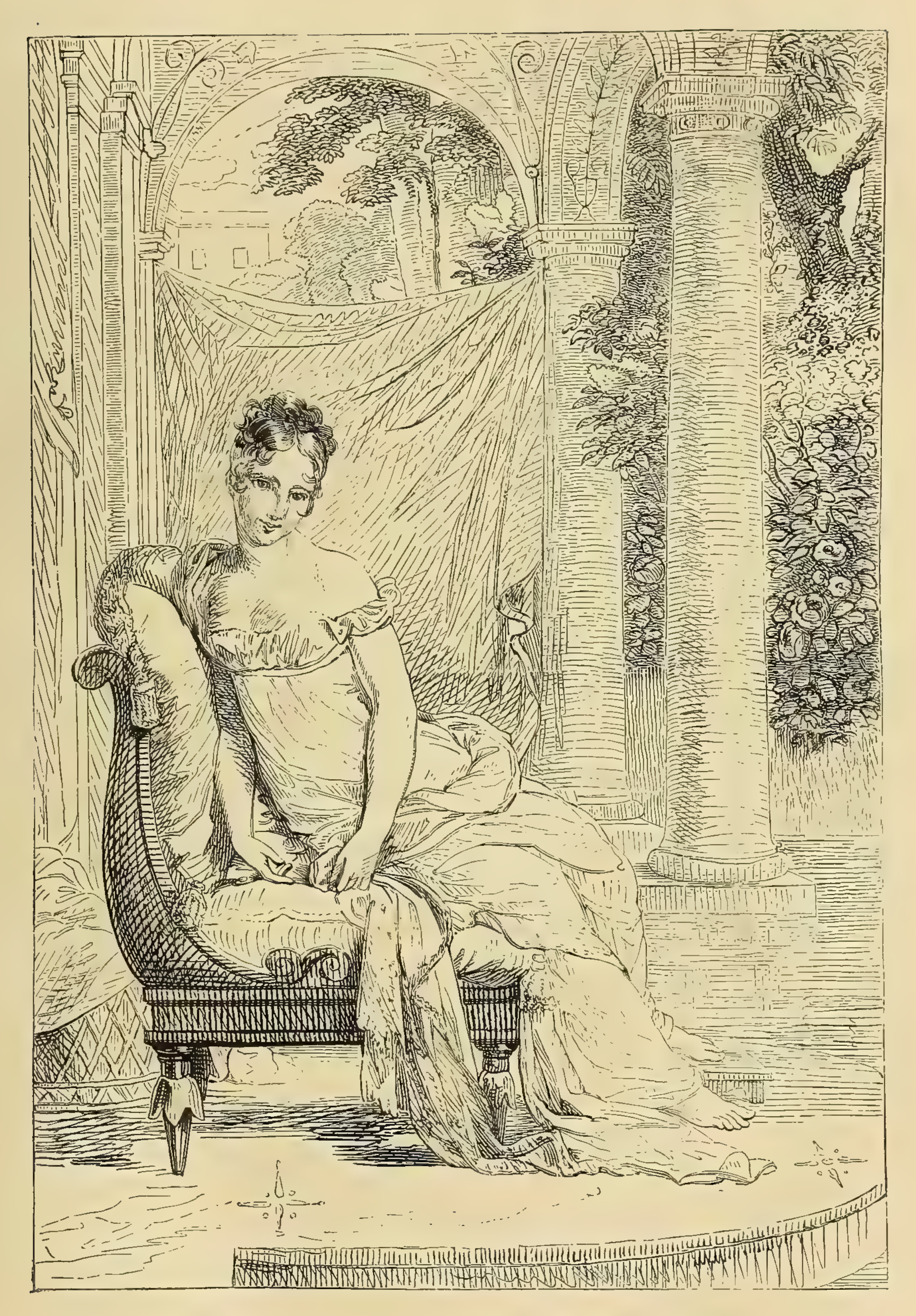


LA MORT DE SOCRATE. — Tableau de Louis David.

de six pieds peint pour M. de Trudaine et exposé en 1787, est vraisemblablement la seconde édition, de format réduit, que David envoya au Salon de 1791. Elle appartient à M. Bianchi. C'est, malgré toutes sortes de mérites littéraires et philosophiques, une peinture d'une prodigieuse froideur. L'étrange façon de comprendre le drame! Nous n'en voulons pas trop au principal personnage : Socrate est sérieux, il est convaincu, il a quelque chose à dire avant de mourir, et il le dit tranquillement; mais les comparses qui l'entourent manifestent leur douleur par une gesticulation à la fois forcée et banale : pour David, le maximum du désespoir s'exprime par un mouvement qui consiste à s'enfoncer les doigts dans les yeux en arrondissant le bras. Ces attitudes de maîtres de danse sont insupportables. Et puis David n'a songé ni au clair-obscur qui est une poésie, ni à la couleur qui est une éloquence. Cette tragédie est propre, mais elle est fade. Les qualités pittoresques étaient moins prisées alors que le sentiment littéraire du sujet. L'emphase était un besoin des âmes.

Toutefois ce peintre, à qui la réthorique fut si chère, a aussi aimé la nature. Il en a souvent parlé avec une intelligence passionnée, et, volontiers, il recommandait à ses élèves de prendre conseil de la grande institutrice. Aussi est-il maître dans le portrait. Vingt œuvres éclatantes ou intimes nous l'avaient prouvé déjà; mais voici trois portraits inconnus qui vont ajouter à la gloire de David et préciser nos sympathies. Celui de la marquise d'Orvilliers est à M. de Turenne, celui de la comtesse de Sorcy à Mme de Villequier. Tous deux sont signés *L. David, 1790,* et ils sont l'un et l'autre d'une simplicité admirable. Vêtue de noir et vue de face, la marquise d'Orvilliers est assise dans l'attitude la plus naturelle du monde; quoique jeune encore, elle est caractérisée par un embonpoint précoce, et son bienveillant sourire a quelque chose de maternel. La comtesse de Sorcy est en blanc, avec un bout de ceinture rouge. La tête est ravissante et les bras nus sont superbes de dessin et de modelé. David les a caressés avec amour, et il a montré ici qu'il avait la notion exacte de la forme et tout le talent nécessaire pour en traduire les délicatesses. Ces deux portraits, marqués du cachet d'une individualité qu'on n'oublie pas, et pleins d'une grâce exquise sous les apparences de la familiarité la plus intime, sont de véritables chefs-d'œuvre : ils ont été l'étonnement et le succès de l'Exposition française.

On a placé tout récemment, dans la salle du XVIIIe siècle un autre portrait de David, toile ovale, qui appartient à M. Boittelle et qui n'est pas mentionnée au catalogue. Gardons-en, s'il est possible, le précieux souvenir. Il s'agit d'une jeune femme en buste, très-modestement vêtue et ayant pour toute parure un petit fichu jaune avec une raie rou-



PORTRAIT DE Mme RÉCAMIER. — (Fac-simile de l'eau-forte de Gérard.)

geâtre. Ses cheveux se relèvent sur son front; mais ce ne sont pas là des cheveux ordinaires; ils sont vivants, ils se dressent comme les serpents des Furies. L'œil est profond, fiévreux, terrible; le visage est maigre, une flamme intérieure dévore cette âme inconnue. C'est la Révolution qui passe. Saluons-la.

Ainsi David est protégé par ses portraits contre les témérités de la critique. Gérard peut invoquer le même privilége. Il retrouve dans la représentation du visage humain la simplicité élégante et surtout l'accent qu'on chercherait vainement dans ses fades mythologies. Le portrait de Mlle Georges, de l'ancienne galerie Pourtalès, n'est pas une peinture complétement achevée; mais les carnations ont une fraîcheur incomparable et l'exécution, large et assouplie, a presque une allure magistrale. Nous n'avons pas retrouvé avec moins de plaisir le grand portrait en pied de Mme Récamier, assise dans une pose alanguie, sur un sopha du Directoire, au seuil d'un vestibule pseudo-antique. Le décor a beaucoup vieilli : la femme reste charmante. Enfin le portrait de Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angély (à Mme Sampayo) est d'une grâce exceptionnelle. Dans ce type d'une distinction suprême, il y a une sorte de mélancolie toute moderne.

Après nous être arrêtés un instant devant les Prud'hon auxquels le salon du duc d'Aumale emprunte son sourire, nous arrivons aux maîtres d'hier et même aux peintres d'aujourd'hui, car l'Exposition s'est ouverte aux envois de MM. Meissonier, Fromentin et Baudry. Il y a là tout un glorieux chapitre de notre histoire. Il ne nous déplaît pas qu'une si belle part ait été faite à l'art contemporain; mais notre dessein n'est point de nous attarder devant des peintures depuis longtemps connues, sinon jugées, car, il faut bien l'avouer, il se pourrait qu'elles n'eussent pas toutes été discutées à fond ou exactement applaudies. Pour quelques-unes, le procès dure encore. C'est surtout pour les générations nouvelles que cette partie de l'Exposition est intéressante. Nos fils et nos neveux sont aujourd'hui de grands garçons, et, appelés à étudier par eux-mêmes des œuvres dont leur enfance a tant de fois entendu parler, ils revisent dans la sincérité de leur jeunes impressions les jugements peut-être un peu aventureux qu'on a portés il y a vingt ans. Ils voient l'œuvre d'Ingres; ils savent et ils diront sans doute lesquels se trompaient de ceux qui ont applaudi sans restriction, ou de ceux qui, plus prudents, ont cru devoir résister et résistent encore. Ils voient Léopold Robert et s'étonnent qu'un maître d'une si prodigieuse sécheresse ait pu jadis passionner la foule. Ary Scheffer ne les surprend pas moins et ils se demandent la raison du succès qui a été fait à ce sen-

timental. Nous voyons bien le rêveur, disent-ils; mais où est le peintre?

Toutefois, il est, même dans le bagage des maîtres que conteste la jeune génération, des œuvres qui gardent leur valeur. L'*Assassinat du duc de Guise* est de celles-là. Dans la *Jeanne Grey*, dans le *Strafford*, Paul Delaroche est glacé; il est à la fois mélodramatique et commun



MÈRE AGENOUILLÉE PRÈS DE SA FILLE. — Tableau de Léopold Robert.

dans le *Cromwell*. Ici l'habile metteur en scène a su concentrer l'émotion en réduisant son cadre, et l'effet moral a été obtenu. Delaroche était doué de qualités très-heureuses, mais il n'avait pas d'esprit dans l'in-octavo. Le petit format au contraire convenait à merveille à la dextérité de son instrument. L'*Assassinat du duc de Guise* est un tableau très-bien composé; le cadavre allongé sur le parquet et la figure du roi qui soulève silencieusement la portière pour savoir si la chose est faite consti-

tuent un drame nettement écrit et que tout le monde peut lire. L'exécution, sans viser aux virtuosités de la touche, a toute la précision désirable. Qui sait s'il n'y avait pas dans Paul Delaroche l'étoffe d'un miniaturiste?

Les dimensions restreintes des salons de l'hôtel de la présidence et le nombre des trésors envoyés par les amateurs n'ont pas permis d'exposer de grands tableaux de Delacroix. Le maître n'est représenté que par des peintures de chevalet : elles ne laissent pas d'ailleurs que d'être significatives, car il s'agit du *Prisonnier de Chillon* (à M. Adolphe Moreau), de l'admirable *Tigre surpris par un serpent* (à M. Wilson), de la *Marguerite à l'église* (à M. Fanier), de l'*Éducation d'Achille* (à M. Hoschedé), de la *Mort de l'évêque de Liége* (à Mme de Cassin) et de bien d'autres œuvres encore. Tout cela, je n'ai pas besoin de le dire, est dramatique, vivant et magnifiquement varié. On sent le grand inventeur qui se renouvelle sans cesse et dont l'inépuisable imagination va constamment de l'animal à la fleur, de l'homme au paysage, de l'histoire à la légende, changeant de monde et continuant son rêve. Toutes ces peintures sont d'ailleurs conçues dans cette belle gamme de colorations assourdies qui ne font pas de bruit pour les yeux et qui les charment par le spectacle de la discipline la plus savante. J'ai le regret de ne pouvoir en dire plus long. Ce n'est pas en dix lignes qu'on peut parler décemment de Delacroix.

Les biographes de Decamps trouveront au palais Bourbon l'occasion de prendre sur leur héros des notes précieuses et peut-être nouvelles. Il n'y a pas moins de quarante morceaux de sa main, y compris les aquarelles et les beaux dessins qui racontent les aventures de Samson. On voit là le maître depuis ses débuts jusqu'à la fin; on peut l'étudier dans ses changements de systèmes, et il y a même à l'Exposition quelques pages qui datent de l'époque où son talent parut se troubler. Mme la princesse de Sagan, M. Cottier, le duc d'Aumale, M. Adolphe Moreau et bien d'autres ont envoyé les plus beaux feuillets de ce livre très-respectable qui est l'œuvre de Decamps. Le *Berger*, que nous reproduisons et qui appartient à M. F. Bischoffsheim, n'est pas la plus importante des peintures exposées; mais il dit bien quelle était la préoccupation de Decamps; il montre que, ne pouvant atteindre à la beauté pure, l'artiste y suppléait par une ardente recherche du caractère.

Nous avons aussi à l'Exposition quelques-uns de nos paysagistes préférés. Georges Michel, à qui manquent encore les consécrations définitives, est là avec une étude des environs de Paris, qui appartient à M. Risler-Kestner. C'est un terrain aux pentes jaunissantes en tête-à-tête avec un ciel à la fois lumineux et mélancolique. Le sujet est nul, et



L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE. — Tableau de Paul Delaroche.

Michallon ne comprendrait pas; mais sur cette absence de motif, Michel a jeté la poésie; l'effet est irrésistible, et l'exécution est d'une crânerie admirable. Les autres paysagistes sont Troyon, et le maître souverain, Théodore Rousseau, le poëte des orages, le peintre des sérénités calmantes. Il est là, lui aussi, dans ses manières diverses, dans ses recherches d'un romantisme plus ou moins exalté, mais inspiré toujours par le sentiment intime de la nature. M. Frédéric Hartmann expose des chefs-d'œuvre connus, la *Ferme dans les Landes*, le *Four communal près de Tartas*. M. Frémyn nous fait revoir la *Métairie sur les bords de l'Oise*, une des toiles où Rousseau a mis le plus de soleil, où la vie du détail s'exprime le mieux dans la vie de l'ensemble. Mme de Cassin a envoyé l'*Allée de châtaigniers*, le fameux tableau qui, ayant été refusé au Salon de 1837, est devenu célèbre dans l'histoire des iniquités humaines. Dans le livre qu'il a consacré à son ami, M. Sensier a raconté les aventures de l'*Allée de châtaigniers* et les phases par lesquelles elle a passé sous la main inquiète du maître. Nous renvoyons le lecteur à cette page instructive. L'impression qui se dégage d'une patiente étude du tableau est d'ailleurs d'accord avec le récit du biographe. Il est visible qu'à cette époque de lutte et de fiévreuse enquête, Rousseau n'était pas encore bien sûr de ses procédés; il reprit plusieurs fois son ébauche, ajoutant le détail au détail, accumulant les accents et cherchant de plus en plus la note robuste et les tons intenses; le tableau reste extraordinaire, mais il a dû s'alourdir sous l'effort persistant de cette volonté inassouvie.

Nous avons à l'Exposition des œuvres tout à fait modernes. On y voit des Meissonier d'hier et un Baudry de ce matin. On y voit même M. Gérome avec un petit portrait de Rachel, qui est une caricature de cette enchanteresse, un attentat contre la grâce. Mais ces maîtres sont encore de ce monde; les occasions de les juger nous sont tous les jours offertes. Il vaut mieux remonter le cours des siècles et regarder un peu du côté des Flandres.

Ici, de pures merveilles. Memling d'abord. La peinture que possède M. Gatteaux, la *Vierge et les saintes* est un bijou d'une célébrité européenne. C'est le petit tableau que M. François a récemment gravé pour la *Société française de gravure*. Il est authentiqué dans le volume de Crowe et Cavalcaselle, *The Early flemish painters*, et il y est décrit avec toute l'attention qu'il mérite. C'est, à vrai dire, une miniature ou la page enluminée d'un missel : les têtes des personnages ne sont guère plus grandes que l'ongle d'une main de femme. On sait par la châsse de sainte Ursule et par le tableau de Turin ce que Memling pouvait faire quand il se complaisait à miniaturer la grâce. Au fond se déroulent les perspectives



LE BERGER. — Tableau de Decamps.

d'un paysage frais et printanier comme les âmes charmantes qui s'y rencontrent pour assister au mariage mystique de sainte Catherine, car tel est en effet le véritable sujet du tableau. Ici Memling est caractérisé par tous les signes qui le font reconnaître : le type et l'expression des figures, la finesse du paysage, la précision du détail dans le feuillé des arbres comme dans les broderies des étoffes, enfin une sorte de pâleur délicate dans les carnations. C'est Memling alors qu'il se sert de son pinceau d'argent : nous tenons ce tableau pour un inappréciable chef-d'œuvre.

Un autre Memling, et non moins merveilleux, nous est montré dans la petite salle où Mme la comtesse Duchâtel a réuni les trésors de sa collection. C'est une *Vierge*, aujourd'hui bien connue : Flameng en a fait une exacte et fine gravure, et ce rare tableau a été décrit et apprécié par M. Henri Delaborde, qui a dit avec raison qu'une pareille peinture n'est pas seulement l'expression du talent d'un homme, mais encore et surtout « le résumé fidèle des inclinations, de la foi, des doctrines communes à tout un groupe, à toute une famille d'intelligences[1] ». La page entière est excellente et il faut la relire.

Toutefois, comme cette école flamande du xve siècle est encore voilée de bien des mystères, je dois à la vérité de dire qu'un doute a été émis, non sur l'incomparable beauté du tableau de la galerie Duchâtel, mais sur la certitude de l'attribution. Dans l'article qu'il a donné au *Paris-Guide* sur les collections particulières, Bürger a parlé de cette belle madone qui, dit-il, « peut être du même peintre que le superbe tableau du musée de Rouen longtemps attribué aussi à Memling et aujourd'hui reconnu pour une œuvre de David Gérard ». Bürger, on le voit, a enveloppé sa pensée d'une formule prudemment dubitative : il a bien fait. Le tableau de Mme Duchâtel n'est en aucune façon de Gérard David. N'oublions jamais, lorsque ce nom est mis en avant, que Gérard David est mort en 1523, qu'il est déjà compliqué et qu'il mêle aux types flamands une certaine proportion d'idéal. La madone de Mme Duchâtel est une œuvre où le naturalisme du xve siècle soupçonne à peine la possibilité d'un pareil mélange ; elle ne présente pas la moindre trace de bâtardise, et elle s'accorde fort bien avec tout ce qu'on sait de Memling dans ses peintures de grandes dimensions. Il est très-vrai que Vitet a rêvé lorsqu'il a cru découvrir la trace d'un monogramme du maître dans les ornements rouges et bleus du tapis qui s'étale au premier plan[2] ; ces critiques de

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XII, p. 249.

2. L. Vitet. — *Études sur l'Histoire de l'art*, t. III, p. 229. Le tableau de la collection Duchâtel provient du cabinet du général d'Armagnac, à Bordeaux. Il a été rapporté d'Espagne.



L'ALLÉE DE CHATAIGNIERS. — Paysage de Théodore Rousseau.

haute volée ont parfois une tendance à voir des choses qui n'existent pas. Il est très-vrai aussi que Crowe et Cavalcaselle n'ont point parlé de cette Vierge triomphante; mais ils n'ont pas connu tous les Memling. Pour moi, et à défaut de preuve contraire, je pense que l'attribution actuelle doit être conservée. C'est bien là le sérieux de Memling, sa conviction sereine et sa manière déjà tempérée, qui, dans la représentation du visage humain, n'insiste pas, ne creuse pas comme l'inexorable Van Eyck. Ces choses s'étant passées il y a quatre siècles, le lecteur serait parfaitement excusable s'il en avait oublié le détail subtil et les nuances. La vérité est que lorsque, vers 1480, Memling peignait les portraits d'un donateur agenouillé et de ses enfants, il était entouré des tableaux de Van Eyck, et que, plus raffiné et moins robuste, il les trouvait un peu barbares, un peu trop écrits. Il évitait systématiquement ce qui, dans la peinture de son illustre aïeul, lui paraissait empreint des sauvageries primitives. C'est vraiment un spectacle merveilleux que de voir les Flamands de la seconde génération, les Flamands de la fin du xve siècle, aller ainsi au-devant de Léonard, de Lorenzo di Credi, de tous ceux qui vont inaugurer dans l'art la chose sacrée, la tendresse. Qu'on ne se méprenne point sur ma pensée : je n'entends pas dire que Memling soit en progrès sur Van Eyck : je dis qu'il est différent et qu'il suit les grands courants de l'histoire, voilà tout.

Cette *Vierge* de Memling donne bien la note du temps; elle exprime clairement le caractère du peintre et la naïveté savante de son rêve. La madone est assise sur une sorte de trône à baldaquin, dont le fond est tapissé d'une étoffe à grands ramages. Sous ses pieds s'étend un tapis aux bariolages symétriques; elle tient sur ses genoux l'enfant, qui pose la main sur un livre et qui en froisse innocemment les feuillets. De chaque côté, et debout, les deux patrons de la famille; à droite saint Dominique, à gauche saint Jacques portant à son chaperon la coquille des pèlerins. Ces saints personnages présentent à la Vierge, l'un, la longue série des femmes et des jeunes filles de la maison, l'autre, le groupe des hommes échelonnés et classés d'après leur âge. Les figures du premier plan sont agenouillées et les mains jointes; celles du fond sont debout, et elles lèvent naïvement la tête, un peu pour voir la scène et beaucoup pour se faire voir. Elles ont bien raison de se montrer, car elles sont délicates et charmantes. Des deux côtés, derrière le porche d'église qui sert de fond au tableau, s'entr'ouvrent les fines perspectives d'un paysage vert semé d'architectures dans le goût du temps. Ce coin de nature est adorable.

Mme Duchâtel possède une autre rareté, un tableau de Jérôme van Aken ou de Jérôme Bosch, pour lui laisser le nom qu'il prenait lui-même. C'est un volet représentant un des sujets chers à ce maître, des réprouvés

aux prises avec des démons. Les tableaux de Bosch ne se rencontrent fréquemment ni en Flandre, ni en France : c'est à Madrid qu'on voit ses meilleures peintures. La diablerie qu'expose Mme Duchâtel est presque austère. Une fantaisie bizarre a présidé à la conception des créatures hybrides qui se montrent si occupées à tourmenter les âmes; mais les têtes des damnés accusent des frayeurs sincères et les expressions sont poussées aussi loin que possible. Les carnations, d'un blanc chaud et doré, se détachent sur des fonds bruns. Le mélange de ces deux notes alternées donne beaucoup de gravité à la scène qui a été imaginée pour épouvanter et non pour faire sourire. Comme exécution, la peinture est excellente. N'oublions pas que Bosch est mort en 1518 et qu'il est vraiment un initiateur. Il n'a certes point menti le vieux registre qui, en constatant l'enterrement de ce funèbre rieur, l'appelle *insignis pictor*.

Je voudrais ne m'arrêter qu'aux œuvres singulières : je néglige les Breughel et même F. Pourbus; mais comment ne pas voir Rubens! Le maître se montre fin et léger dans une esquisse de la collection de M. Eud. Marcille, *Vénus retenant Mars*. Il est aussi de première force et très-monté de ton dans un tableau du cabinet de la duchesse de Galliera, que le catalogue intitule imprudemment la *Marche de Silène*. Silène n'est pour rien dans l'aventure. Il s'agit d'une allégorie : c'est la fréquente histoire du guerrier que son armure ne défend pas contre les caresses de la Volupté, figurée ici par une courtisane nue et très-belle. Au premier plan, un petit Amour vient sournoisement enlever l'épée du soldat. A droite, au fond, un disciple de Bacchus célèbre, le verre en main, les délices de l'ivresse. Ce Rubens vient de Gênes. Cochin en a parlé dans son *Voyage d'Italie*. Il est, dit-il, « de la plus grande beauté; la couleur et l'effet de lumière en sont admirables; il est bien dessiné et d'un beau choix : c'est un excellent morceau ». J'ajouterai que, pour l'exécution, ce tableau appartient à la manière attentive et consciencieuse de Rubens. Le maître a rarement été aussi sévère pour son pinceau, aussi ambré dans ses colorations à la vénitienne.

La même collection nous fait voir un bon Van Dyck, de la période italienne, *le Denier de César*. Cette composition était à Gênes, chez les Brignole, au palais Rouge, et Ratti n'a pas manqué de la mentionner dans son *Instruzione* de 1780. Nous avons aussi quelques portraits de Van Dyck. Le plus intéressant est celui qui, à la vente de la galerie Salamanca, est entré dans celle de M. Édouard André. Nous en donnons la gravure, et nous avons le regret de ne pouvoir nommer le personnage. C'est un Van Dyck plein de distinction et d'intimité dans une manière adoucie et qui,

sans affadir le type du modèle, cherche le charme et la morbidesse. L'exécution est à la fois fine, facile et savoureuse.

Un maître qui n'aura point à se plaindre de l'Exposition présente, c'est Philippe de Champaigne. Nous ne le trouvons pas toujours divertissant dans ses grands tableaux d'église où sa verve s'est si souvent refroidie et où la collaboration de mains étrangères demeure évidente; mais Champaigne a fait quelquefois, pour des chapelles domestiques ou des oratoires familiers des tableaux où il mêle au paysage des figures de petite proportion. Tel est celui qu'expose la duchesse de Galliera, *les Aveugles de Jéricho*. La composition n'est pas fougueuse, l'exécution n'est pas follement enfiévrée; tout est sage, régulier, en bon ordre; néanmoins le jansénisme du pinceau y est encore fort tolérable. Philippe de Champaigne avait pourtant la flamme sacrée : c'est dans ses portraits qu'il l'a mise. Nous en avons plusieurs au palais Bourbon, et des plus remarquables. *La Religieuse*, qui appartient à M. Robert de Pourtalès, n'est pas la moins frappante de ces images. Nous l'avions vue jadis à l'hôtel de la rue Tronchet, et il en a été parlé en 1865 dans la *Gazette*. Ce jeune visage a des pâleurs de cire, mais la vision de l'infini est dans les yeux de l'illuminée et ce portrait est bien, comme on l'a dit, le portrait d'une âme. Avec cette effigie, nous citerons celle de la mère Angélique Arnaud, peinte en 1654 (chez M. le comte de Rougé). La tête et les mains sont admirables. Voici enfin, chez M. Rothan, le personnage de noble prestance qu'on présume être le duc de Roannais, et chez M. Duvergier de Hauranne, un exemplaire du portrait de Saint-Cyran (1643). Quand on est avec Champaigne, on ne sort plus de Port-Royal.

Gonzalès Coques est un excellent portraitiste en petit. Parmi les tableaux exposés par M. Double, il en est un qu'il faut citer comme un Gonzalès exquis. Deux hommes, une femme et un enfant sont réunis dans un salon dont les murailles sont ornées de peintures du temps. Ce salon-là a dû exister. Gonzalès n'a point inventé les tableaux qui le décorent, mais les acteurs sont, comme il convient, plus intéressants que le théâtre. Bien que les figures soient de dimension restreinte, chacune d'elles a sa personnalité et son accent. L'exécution est d'une souplesse étonnante, elle est très-caressée et très-fondue. Cette manière n'est pas habituelle chez Gonzalès Coques, qui est, comme on sait, un Van Dyck de cabinet, et dont la touche a souvent des virtuosités d'une charmante audace.

Dès qu'on parle du libre maniement du pinceau et de l'esprit dans le travail, on pense à Teniers. Il est ici, naturellement, et il y a fort bon air. Pour son grand tableau, le *Marché aux poissons*, qui a passé de la galerie Delessert dans celle de M. H. de Greffulhe, je renvoie à l'article publié par



A VAN DYCK PINXᵗ — A GILBERT SC

PORTRAIT D'HOMME

Gazette des Beaux-Arts — Imp A Salmon Paris

Charles Blanc dans la *Gazette* et à la gravure d'Hédouin. Ce *Marché* est justement célèbre, et tous les amateurs de Paris le connaissent. Mais voici un Teniers moins prévu : c'est un portrait en buste, enfermé dans un ovale, d'un illustre capitaine, le grand Condé. Cette petite peinture date de 1653 : elle est spirituelle et pétillante, dans sa gamme d'un gris clair. Elle appartient à M. le marquis de Biencourt. On n'avait pas encore parlé beaucoup de ce portrait instructif. Quelques années après, Teniers se ressouvint du prince de Condé et il le peignit en médaillon dans l'entourage de son grand tableau du musée d'Anvers, le panorama de Valenciennes en 1656. On le voit bien par les dates, le Condé de Teniers n'est pas celui qui prend les villes flamandes, c'est celui qui les protége contre les curiosités de Turenne et des armées françaises, c'est le Condé de la seconde manière. Le héros de Rocroy avait tout simplement passé à l'ennemi. Décidément la peinture n'est pas seulement la peinture : elle est aussi l'histoire, et, quand on lui demande une leçon, elle en donne deux.

PAUL MANTZ.

(*La fin prochainement.*)



LES MUSÉES DU NORD

MUSÉE NATIONAL DE STOCKHOLM



VOILA dix ans que la Suède possède un musée public. Jusqu'en 1863 les œuvres d'art appartenant à l'État étaient dispersées dans les résidences royales de Stockholm et de Drottningholm. En 1844, sous le règne de S. M. Oscar Ier, la diète vota des fonds pour la construction d'un musée. Commencés en 1850 sur les plans de l'architecte prussien Stüler, exécutés par le général du génie de Kleen et par M. Scholander, les travaux furent terminés en 1863. L'aménagement des collections commença immédiatement. L'année suivante elles étaient livrées au public.

Situé sur le port, tourné du côté de la mer et faisant face au château royal, dans une position des plus riantes, le musée national offre comme ligne un aspect que je ne m'attendais pas à rencontrer, je l'avoue, à la limite septentrionale de l'Europe. Il rappelle par son style les palais de Florence de la fin du xve siècle. L'édifice se développe sur un plan quadrilatéral. Élevé de deux étages sur rez-de-chaussée, il est percé de quinze fenêtres cintrées et géminées, une petite pilette supportant la retombée des arcs de chaque baie. Un avant-corps faisant saillie sur le plan de l'édifice occupe la partie centrale. Il contient le péristyle de l'escalier intérieur et forme au rez-de-chaussée un porche ouvrant par trois arcades sur le port. Il est difficile, je le répète, de rencontrer un

ensemble mieux proportionné, plus d'unité et de cohésion dans la masse; plus de grâce dans les détails, des profils plus corrects, plus purs et plus gracieux, des lignes plus heureusement combinées. Quand le soleil frappant sur la façade accuse les élégantes colonnettes des fenêtres ou découpe la silhouette des corniches ou des entablements, l'on pense invinciblement à l'Italie et l'on s'attend à voir se profiler à l'horizon le dôme de Brunelleschi ou le campanile du Giotto.

Les collections sont classées dans les salles qui enveloppent l'édifice, dont l'escalier à double rampe, qui monte directement du rez-de-chaussée au premier étage, occupe le milieu. Au rez-de-chaussée, les collections préhistoriques, archéologiques et du moyen âge répondant à la fois à nos musées de Saint-Germain et de Cluny. Il y a là des trésors inépuisables pour les curieux que sollicite l'étude de l'âge de la pierre ou de l'âge du bronze. Je ne connais que le musée de Copenhague qui puisse rivaliser avec ce prodigieux ensemble. Pour les époques moins reculées, on trouve dans les antiquités scandinaves des spécimens d'art industriel tout nouveaux pour nous. La plupart des objets de vitrine : colliers en or, agrafes de chape, fibules, plaques de manteau ou de ceinturon, harnais de chevaux, armes, vases sacrés, ustensiles de ménage sont travaillés avec un goût qui allie la force à la grâce, la sévérité de l'ensemble à la délicatesse des détails, et qui rappelle l'ornementation des VIIIe et IXe siècles chez nous. Les plus remarquables de ces objets remontent, au dire des savants scandinaves, au XIIe siècle et proviennent de l'île de Gœthland, qui paraît avoir eu une civilisation spéciale très en avance sur le reste des pays scandinaves. Les archéologues du Nord reconnaissent à première vue les objets provenant des fouilles faites dans l'île de Gœthland.

Au premier étage : la statuaire et les antiquités grecques et romaines, les vases étrusques, quelques bronzes florentins et de la Renaissance, des majoliques, des dessins, des gravures, une collection d'armes remarquablement riche, et un musée des souverains.

Rien qui mérite d'être signalé dans les antiquités grecques et romaines. Au milieu de la salle de la Renaissance, un magnifique groupe en bronze, grandeur naturelle, représentant *Pandore tenant la pyxide*, entièrement nue et enlevée par trois Amours. Œuvre composée sous l'influence florentine du XVIe siècle. L'élégance et l'allongement des formes, la grâce un peu maniérée des lignes unies à un certain sentiment du style font penser à Jean de Bologne (1529-1608), à l'école duquel cette œuvre appartient évidemment. En l'étudiant attentivement, j'ai songé au beau groupe de *Mercure et Psyché*, par Adrien de Vries, que possède

le musée du Louvre. J'y ai vainement cherché une inscription, une remarque quelconque pouvant aider à en découvrir l'auteur. On m'a assuré que c'est un trophée du sac de Prague en 1648, ce qui augmenterait les présomptions en faveur de mon attribution à Adrien de Vries, qui travaillait à Prague vers 1590. Je hasarde ce nom sous toutes réserves.

Parmi les majoliques, j'ai noté un magnifique vase hispano-arabe à fond pointu et à anses pleines, rappelant le beau vase de l'Alhambra; des plats d'Urbino, de Pesaro et de Castel-Durante, des bouteilles de chasse, des rafraîchissoirs, deux urnes de toute rareté et une douzaine de faïences de Nevers dont deux fontaines avec leurs vasques.

Ce qui m'a le plus frappé dans les dessins, c'est une esquisse à la mine d'argent répétant la belle predelle de Raphaël, du Vatican, dont c'est évidemment la première pensée. Dessin très-authentique de Raphaël dans sa manière péruginesque vers 1503. Passavant le décrit sous le nº 311 [1]. Il provient de la vente Crozat, où il figurait sous le nº 100 avec quatorze autres dessins du maître adjugés au comte du Tessin moyennant 18 livres 5 sous. Il se vendrait aujourd'hui plus de 10,000 francs. M. de Tessin n'a pas fait une mauvaise affaire. Plusieurs dessins de l'École française du XVIIIe siècle qui n'offrent rien de remarquable.

Enfin, dans les gravures je n'ai rien trouvé non plus d'exceptionnellement beau et qui mérite une mention spéciale.

J'arrive aux tableaux.

Ils sont placés au second étage. L'espace qui leur est consacré se compose d'une grande salle centrale éclairée par en haut et de petits cabinets prenant le jour par des fenêtres latérales. C'est la même disposition qu'à Munich, à Dresde et à Saint-Pétersbourg. Je n'ai que des éloges à faire de la disposition et de l'entretien des toiles. Peut-être l'intérêt du musée exigerait-il l'élimination de quelques-unes; les autres y gagneraient. Une tendance qui se manifeste dans les collections publiques, et que j'approuve sans réserve, sachant par expérience ce qu'elle vaut, c'est de remplacer la quantité par la qualité. Si tous les quarts de siècle on avait le courage d'enlever le huitième au moins de ce qui s'amoncelle dans les dépôts publics, les études artistiques et le goût bénéficieraient au centuple de ces éliminations.

Plusieurs de ces toiles sont des trophées de victoire rapportés d'Allemagne par les Suédois à la suite des campagnes de Gustave-Adolphe. Plus tard, on sait combien le goût des collections était développé chez sa

1. *Raphaël et Giovanni Santi*, par F.-D. Passavant. Paris, Renouard, 1860, t. II, p. 462.

fille, la reine Christine. Après sa mort, en 1689, ses tableaux passèrent au duc de Bracciano, et, après la mort de celui-ci, une partie fut acquise en 1720 par le régent Philippe d'Orléans. Il est probable que quelques-uns restèrent en Suède. Des documents constatent qu'en 1750 il existait au château royal de Stockholm trois cent cinquante tableaux de diverses écoles. A ce moment, la Suède était représentée à Paris (1738-1742) par un ambassadeur, le comte de Tessin, grand amateur d'art, fort lié avec les encyclopédistes et les artistes contemporains, et dont le nom figure souvent parmi ceux des acquéreurs dans les ventes publiques. Il était chargé d'acheter des tableaux pour son gouvernement. De là la présence à Stockholm de nombreuses œuvres de l'école française du XVIIIe siècle. Je signalerai plus loin les plus importants. Les envois du comte de Tessin avaient été réunis par la reine Louise Ulrique, sœur de Frédéric II de Prusse (1720-1782) au château de Drottningholm. Ils s'accrurent encore des acquisitions rapportées de ses voyages par Gustave III (1746-1792), et un peu plus tard de celle de la collection Martelli à Rome en 1798. Enfin, en 1858, on y adjoignit les tableaux du sculpteur Bystroem, et en 1864 ceux du comte d'Engestroem. « Parmi tous ces tableaux, dit la préface du catalogue, il s'en trouvait bon nombre d'un mérite relativement inférieur. En 1865, des experts furent chargés par le gouvernement de passer en revue les différentes collections d'objets d'art appartenant à l'État, d'épurer ces collections et de choisir les œuvres qui méritaient une place au musée. Le résultat de ce remaniement fut que sur 1,337 tableaux de la collection de Stockholm, 450 en furent exclus et expédiés à Drottningholm et à Gripsholm, mais que par contre 67 tableaux furent retirés de Drottningholm et 38 de Gripsholm pour être définitivement incorporés à la collection du musée national, laquelle comprend aujourd'hui un nombre total de 1,042 tableaux, soit :

Écoles italiennes.	250
— allemandes.	56
— hollandaise et flamande	451
— française.	141
— espagnole.	17
— suédoise.	106
— danoise.	5
— indécise.	16
Total égal.	1,042 » [1].

1. *Notice des tableaux du musée national de Stockholm.* Stockholm, Beckman, 1867. Avant-propos.

Le catalogue est rédigé sous forme d'inventaire plutôt que de catalogue proprement dit. Au point de vue de la recherche des attributions, de la biographie des artistes, de l'indication des origines, de la généalogie des tableaux, en un mot il laisse à désirer. La Suède pourtant ne manque ni d'archéologues ni de savants fort capables de composer pour son musée national un livre aussi rudimentaire. Tel qu'il est, il faut bien que le curieux s'en contente. J'ajouterai que, par une prévenance qui me touche toujours beaucoup, on en trouve des exemplaires rédigés en français. Je n'ai donc pas le droit de me montrer difficile.

Ces renseignements préliminaires terminés, entrons dans le vif de la question et examinons les tableaux.

ÉCOLES ITALIENNES.

Beaucoup de toiles des écoles du XVIIe et du XVIIIe siècle, alors que l'art tombait de plus en plus dans le métier, mais rien de saillant. Voici celles que j'ai plus particulièrement remarquées :

Vierge glorieuse attribuée au brescian Moretto. Figures en pied, de grandeur naturelle. La Vierge est assise sur un trône, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. Auprès d'elle saint Petrone et saint Martin; au premier plan un esclave nu, vu de profil. Sur le soubassement du trône la date *1590* qui renverse l'attribution à Moretto, mort en 1560. Cependant le tableau m'a paru exécuté dans son école dont il rappelle le ton mat et clair, sans doute par quelqu'un de ses élèves. Placé assez haut et difficile à étudier. La figure de saint Petrone, un des protecteurs de la ville de Bologne, semblerait indiquer qu'il provient de cette ville.

Vénus couchée. Copie du tableau du Titien qui orne la tribune de Florence. Elle est attribuée à Pietro Liberi, mort en 1677.

Giambattista Tiepolo. *La Présentation, la Décollation de saint Jean-Baptiste,* jolies pochades enlevées avec ce brio de mauvais goût, mais si amusant, qui caractérise ce Boucher vénitien. Les tableaux de ces esquisses figurent, si ma mémoire ne me trompe pas, à Venise, à la *scuolà dei carmini.*

Deux bustes de jeunes filles : l'une *occupée à coudre,* l'autre *regardant dans une lunette,* par un autre Vénitien de la décadence : Pietro Rotari. Ce Pietro Rotari, né à Vérone en 1708, fut appelé en 1758 à la cour de Russie et mourut à Pétersbourg en 1762. Il a peint de nombreux portraits des membres de l'aristocratie russe. Mariette lui consacre quelques lignes. Passons.

Des quatre pastels attribués à la Rosalba, un seul est authentique : c'est la *Tête d'une jeune dame*, portant le n° v. Il est joli, mais bien loin de valoir ceux du Louvre.

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Velasquez. *Portrait équestre de Philippe IV.* Grandeur naturelle, en pied. Le roi a la tête découverte, il est vêtu de noir et chaussé de bottes jaunes. Le cheval blanc marche au pas, de profil à gauche. La crinière est ornée de houpettes rouges. Une inscription écrite à la main et collée dans le coin inférieur à droite, inscription que la hauteur à laquelle est placé le tableau ne m'a pas permis de déchiffrer entièrement, dit qu'il fut offert à la reine Christine par le ministre d'Espagne don Pimentel. Il est certain que, faute de pouvoir l'étudier de près, tout expert attribuera ce portrait au grand maître de Séville. C'est sa couleur, c'est son type bien connus. Mais il est arrivé plus d'une fois que des portraits officiels, même échangés entre souverains, étaient exécutés dans l'atelier de l'artiste, mais nullement par ses mains, ce qui est bien différent. Je n'ose donc pas affirmer que le musée de Stockholm possède un original de Velasquez. Je le crois : voilà tout. M. Stirling, dans sa *Vie de Velasquez*, n'en parle pas.

Le *Jeune Mendiant* est une copie non terminée du fameux *Pouilleux* du Louvre, copie fermement exécutée. Je la crois française et faite au siècle dernier lorsque l'original figurait dans le cabinet Gaignat.

ÉCOLE SUÉDOISE.

Le musée possède une des meilleures œuvres d'Alexandre Roslin : c'est le *Portrait de Gustave III et de ses deux frères* discutant un plan de campagne. Les trois personnages de grandeur naturelle, à mi-jambes, sont placés autour d'une table. Le roi est assis à gauche, le prince Charles à droite marquant au compas une carte que tient le prince Frédéric debout entre les deux frères. Signé : *Roslin, à Paris, 1771.* Exécution habile, froide et un peu dure dans le genre d'Aved. Les accessoires et les broderies sont remarquablement exécutés. Ce tableau portait le n° 45 au Salon de 1771. Les critiques d'alors, Bachaumont entre autres, en parlent longuement et s'accordent à rendre justice « à l'habileté du rendu des étoffes et des draperies ».

A ce même Salon était exposé (n° 46) le portrait de la *Femme de*

Roslin, Marie-Suzanne Giroust, qui figure aussi au musée. Il porte l'inscription : *Peint au pastel à l'huile en 1763. Roslin, Suédois.* Grandeur naturelle, en buste. OEuvre médiocre. Mais qu'est-ce que cela peut bien être qu'un *pastel à l'huile?*

Bien que né en Suède (en 1720, dit le catalogue, qui doit le savoir), Roslin a toujours travaillé en France, et, comme manière, est un peintre



GUSTAVE III ET SES DEUX FRÈRES DISCUTANT UN PLAN DE CAMPAGNE.

Tableau de Roslin.

français. Il fut reçu à l'Académie de peinture le 24 novembre 1753, sur la présentation des portraits de Collin de Vermont et de Jeaurat (aujourd'hui à l'École des beaux-arts); et depuis lors jusqu'en 1793, année de sa mort, il n'a jamais manqué une seule des expositions de l'Académie. Le Louvre a acquis en 1857 sa *Jeune Fille à la guirlande de fleurs* du Salon de 1787. Versailles possède les portraits de Boucher, de Cochin, de l'abbé Terray, de Linné et de M. de Marigny. On en rencontre assez fréquemment dans les collections particulières où ils sont invariablement attribués à Tocqué, bien que signés. La touche est toujours un peu dure; le coloris



BOILVIN SC.

MARIE-ANTOINETTE ET SES ENFANTS

(Musée de Stockholm)

général dans une gamme violâtre. Diderot parle souvent de Roslin avec la verve littéraire et l'incompétence artistique qui le caractérisent.

J'ai retrouvé à Stockholm le *Portrait de Marie-Antoinette se promenant dans le parc de Trianon avec ses enfants* par Wertmüller, qui faisait partie de l'exposition organisée à Trianon en 1867. La reine est vue debout, en pied, de grandeur naturelle, tenant chacun de ses enfants par la main, vêtue d'une robe blanche à traîne de soie gorge-de-pigeon. Deux chaînes de montre pendent à sa ceinture. Signé : *A. Wertmüller, Suédois, à Paris, 1785.* L'exécution — composition, dessin, couleur — est faible et ne peut se comparer à celle de Mme Lebrun qui, à la même époque, a reproduit si souvent les traits de la reine.

Voici l'histoire de ce portrait. En 1784, Gustave III, sous le nom de comte de Haga, vint faire une visite à Louis XVI. Vivement frappé de la disposition des jardins de Trianon, il pria Marie-Antoinette de lui en envoyer les plans, en y joignant son portrait. Par courtoisie la reine s'adressa à un artiste suédois habitant Paris, membre de l'Académie depuis 1784, Adolphe Ulric Wertmüller. L'œuvre était terminée en 1785 et figura au Salon de cette année sous le n° 119. Elle est reproduite dans l'estampe de Martini représentant le *Coup d'œil exact de l'arrangement des peintures au Salon du Louvre en 1785.* Transportée en Suède en 1786 et placée au château royal de Gripsholm, elle y resta jusqu'en 1867. A ce moment, l'impératrice Eugénie obtint du roi de Suède qu'elle serait prêtée à la France pour orner l'exposition organisée à Trianon. Elle est inscrite au catalogue de cette exposition sous le n° 9 [1]. L'exposition terminée, elle retourna de nouveau à Stockholm et fut placée au musée. Pendant son second séjour en France, M. Bataille en avait fait une copie, de la grandeur de l'original, placée aujourd'hui à Versailles. Il en existe enfin une photographie en tête du livre de M. Geffroy : *Marie-Antoinette et la cour de Suède.*

Né en 1751, Wertmüller fut reçu membre de l'Académie de peinture le 31 juillet 1782, sur les portraits de Bachelier et de Caffieri. Exposés au Salon de 1785 avec le portrait de la reine, ils ne se retrouvent ni au Louvre, ni à Versailles, ni à l'École des beaux-arts. J'ignore ce qu'ils sont devenus. A partir de 1789 on perd la trace de Wertmüller. Les uns le font mourir en Amérique en 1797 ; les autres à Stockholm en 1811 [2].

1. *Catalogue des objets exposés sous les auspices de S. M. l'Impératrice;* par M. de Lescure, secrétaire de la commission d'organisation. Paris, Plon, 1867.

2. M. de Chennevières a consacré deux articles à Roslin et à Wertmüller (*Revue universelle des arts,* t. III et IV). C'est ce qui existe de plus complet sur ces deux artistes.

De Nicolas Lawreince (en suédois Lafrensen, 1737-1807), ce vignettiste dont les œuvres sont si follement recherchées aujourd'hui, deux gouaches bien médiocres et dans un triste état de conservation représentant l'une : *Trois dames faisant de la musique*; l'autre : *Deux dames assises à une table à jeu*. Ce sont les groupes principaux des deux compositions gravées par Dequevauvilliers sous les titres de l'*Assemblée au salon* et l'*Assemblée au concert*.

Pas plus pour Lawreince que pour Wertmüller et Roslin le livret ne donne de détails. Regrettable silence quand il s'agit d'artistes suédois. Les archives de Stockholm ou d'Upsal ne doivent cependant pas manquer de documents sur eux. Qui les mettra en œuvre, si ce n'est les savants suédois ?

Il serait à souhaiter que l'auteur réunît en volumes ses nombreux travaux sur les artistes étrangers qui ont travaillé en France. Ce serait le pendant du livre de M. Dussieux sur *les Artistes français à l'étranger*.

Cte L. CLÉMENT DE RIS.

(La suite prochainement.)



LE

MUSÉE CÉRAMIQUE DE LIMOGES



L'INDUSTRIE de la porcelaine dure ne date, dans le Limousin, que de la fin du siècle dernier. Vers 1765, Mme Darnet découvrit à Saint-Yrieix-la-Perche une argile où elle crut trouver des matières savonneuses pouvant servir à nettoyer le linge. Un fragment de ces matières fut envoyé à Bordeaux pour être expérimenté par Villaris, pharmacien de cette ville. Ce chimiste, qui avait recherché depuis longtemps le kaolin, crut reconnaître dans l'argile de Saint-Yrieix la substance avec laquelle les Chinois, depuis des siècles, et les Saxons depuis quelques années, fabriquaient la porcelaine dure; la matière fut envoyée à Sèvres par Villaris. L'essai qui en fut fait la fit reconnaître comme bien supérieure au kaolin d'Alençon, qui avait servi à Hannong pour ses premières expériences. Alors MM. Grellet frères, encouragés par le haut patronage de Turgot, intendant du Limousin, essayèrent la fabrication de la nouvelle porcelaine à Limoges, dans la manufacture de faïence de M. Maillet, où un four spécial fut établi.

MM. Grellet, ayant dépensé des sommes considérables en essais infructueux et se trouvant dans l'impossibilité de les continuer, s'adressèrent à M. le comte d'Angevilliers, intendant de la liste civile, pour obtenir une fabrique qui devint succursale de la manufacture royale de Sèvres. La fabrique de Limoges fut achetée à M. Grellet par le roi et fut assimilée en tout point à celle de Sèvres sous le nom de Manufacture de France. L'acte de cession est du

mois de mai 1784, et fut passé par-devant Me Monet, notaire au Châtelet. Enfin la prise de possession au nom du roi fut faite par M. Darcet, membre de l'Académie des sciences, en vertu de l'ordre signé à Versailles par le comte d'Angevilliers. M. Gabriel Grellet fut nommé directeur de la



VASE CHINOIS.

nouvelle manufacture royale avec M. Massier pour contrôleur et M. Fourneyras pour directeur des fours.

Ce ne fut qu'après 1815, quand la paix fut définitivement assurée, que l'industrie de la porcelaine prit vraiment son essor dans le Limousin. La Haute-Vienne vit, dans une courte période d'années, se

fonder les manufactures de MM. Alluaud, Pierre Tharaud, Roche, Paul Thoumas, Legay, Clostermann, etc., etc.

Voici les étapes successives que l'industrie de la porcelaine a suivies depuis 1773, époque des premiers essais de M. Grellet sous Turgot, jusqu'en l'année 1872.

Avant 1789 les produits de la manufacture royale et ceux de la fabrique de Saint-Yrieix s'élevaient en moyenne à . . . 130,000



VASE RÉTICULÉ. (Sèvres.)

Sous la République, les produits de l'industrie limousine montaient à 80,000

Sous le Consulat et l'Empire, les quatre fabriques de Limoges et celle de Saint-Yrieix produisent, toujours en moyenne 230,000

Sous la Restauration, neuf manufactures à Limoges et sept dans le département donnent. 3,000,000

Sous le gouvernement de Juillet, d'après une statistique de 1837, les fabricants de Limoges et de la Haute-Vienne possèdent 20 fours et leurs produits blancs et dé-

corés s'élèvent à peine à. 4,000,000

En 1872, Limoges et le département possèdent près de 100 fours, dont 90 à Limoges même. Ces 90 fours ont donné cette année 3,000 fournées; ceux du département à peu près 500, ce qui fait un total de 3,500 fournées. Ces 3,500 fournées, représentant une valeur de 2,700 francs chacune, donnent un chiffre approximatif de 10,000,000 de francs qui, joints à 4,000,000 de décors, élèvent la somme totale de la production céramique limousine à. 14,000,000

Les cinq sixièmes des fours sont chauffés à la houille, un sixième seulement brûle du bois.

Le département de la Haute-Vienne a donc vu grandir d'une façon extraordinaire l'industrie de la porcelaine dure, et Limoges est devenu le plus grand centre céramique du monde. Mais aujourd'hui, avec les changements incessants que les découvertes scientifiques et les rapports plus fréquents des nations entre elles ont amenés déjà et amènent chaque jour dans le commerce et l'industrie, une supériorité, quelle qu'elle soit, ne se maintient qu'à une condition : c'est que ceux qui la possèdent la surveillent avec un soin jaloux et s'efforcent sans cesse de la rendre plus solide, plus sérieuse, plus incontestable.

Telle est la pensée dont quelques esprits dévoués à leur pays et au bien public se sont inspirés. En voyant le charbon de terre succéder au bois comme moyen de cuisson et solliciter par cela même les fabricants à se rapprocher des bassins houillers du centre; en constatant l'état florissant des industries du Berry, qui font aujourd'hui concurrence à Limoges sur tous les marchés étrangers, ils ont compris qu'aux avantages industriels qui tôt ou tard échapperont au Limousin, il importait de substituer les avantages pour ainsi dire intellectuels, ceux que la découverte d'une mine de charbon ou d'un filon d'argile ne peut enlever : un goût sûr, une tradition artistique élevée et féconde, la recherche incessante du beau et du vrai à travers les caprices et les bizarreries de la mode, le respect de l'art qui doit accepter l'industrie comme auxiliaire, mais non pas comme guide.

Voilà les avantages, voilà la véritable supériorité, celle que Limoges possède encore dans la personne de ses milliers d'ouvriers, celle au profit de laquelle l'École gratuite des Beaux-Arts et le Musée céramique ont été créés.

L'École date de 1868. Subventionnée en partie par le Conseil municipal, en partie par les fabricants de Limoges, elle réunit rapidement

plus de 300 élèves, jeunes gens et jeunes filles, à ses cours de dessin, de modelage et de peinture sur porcelaine.

Tout en conservant à l'art la place qu'il doit occuper et que nous lui assignions tout à l'heure, la direction prit le soin de conduire les travaux des élèves dans le sens de l'industrie spéciale au Limousin ; et la meilleure preuve qu'elle réussit, c'est que l'École, à peine née, obtenait à l'expo-



VASE DE L'AGRICULTURE. — Par Klagman. (Sèvres.)

sition de l'Union centrale une des trois médailles d'argent accordées au meilleur enseignement.

Elle a subi, elle aussi, le contre-coup de nos désastres, mais elle répond à de si pressants besoins, elle est reconnue tellement nécessaire que, même au milieu des tourments de la guerre étrangère et de la guerre civile, malgré le retrait de la subvention des fabricants qui avaient et ont encore leur bien lourde part du mauvais état des affaires, elle a vécu et s'est maintenue. Réorganisée aujourd'hui, devenue exclusivement municipale sous la direction des conservateurs du Musée céramique, elle

a repris le cours de ses travaux dans le même but : la formation d'un groupe de travailleurs, à la main habile, à l'esprit bien meublé, fortement et pratiquement instruits, prêts à soutenir toutes les luttes, à défier toutes les concurrences. Qu'il nous soit permis, à ce propos, d'exprimer un vœu :

Les Écoles d'Angers et de Châlons, le Conservatoire des arts et métiers forment, tous les ans, une armée d'hommes capables, d'hommes utiles presque à toutes les industries.

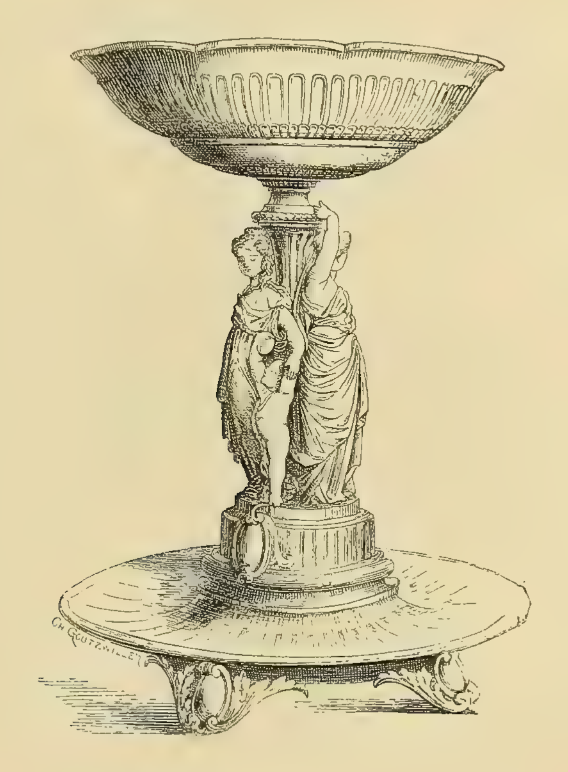


BUIRE DE STYLE ITALIEN. (Sèvres.)

Le Conservatoire de musique fournit aux orchestres de tous les théâtres des sujets bien préparés; la manufacture des Gobelins fait des élèves pour son art magnifique ; la manufacture de Sèvres seule a oublié d'en faire : c'est une lacune à combler. Déjà M. Robert a mis obligeamment à la disposition des fabricants les moules de chaque forme et les recherches jusqu'alors cachées des couleurs au grand feu.

Le reste, pour peu que l'État le veuille, ira de soi. La manufacture de Sèvres, qui doit sa vie, sa célébrité à la contribution publique, formera des élèves pour elle d'abord, c'est justice; mais elle en formera aussi pour le progrès des fabriques françaises. Sous la pression

des craintes sérieuses que l'Angleterre inspire à ses concurrents de France, elle recevra les lauréats des Écoles des grand centres porcelainiers, elle créera un groupe d'artistes qui, par leur va-et-vient de Paris à la province et de la province à Paris, donneront le ton, répandront le goût, feront prospérer et grandir l'industrie française qui fait elle-même prospérer et grandir la France. Ce rêve, nous en sommes sûr, sera bientôt une réalité.



SURTOUT DE MM. GIBUS ET Cie, DE LIMOGES.

A côté de l'école et comme son corollaire naturel, s'élève le Musée céramique. Le Musée céramique fut créé en 1850 par M. Migneret, alors préfet de la Haute-Vienne. Il chargea la Société archéologique du Limousin de l'organiser, de le classer et de le conserver. Ce fut pour la commission besogne facile, car ce Musée, en 1863, ne comptait que quelques porcelaines de Sèvres et quelques pièces de la collection Campana, données par l'État. Sa véritable fondation date de 1865. Grâce à la vigoureuse impulsion qu'il reçut alors de la Société archéologique, grâce aux subventions du Conseil municipal, du Conseil général et des particuliers, il grandit et se développa avec une rapidité prodigieuse.

Un seul fait le prouvera le 15 décembre 1866, il comprenait 808 objets; aujourd'hui il en compte 3,407. Sur ce chiffre, 131 pièces ont été acquises sur les fonds du Conseil municipal et du Conseil général,



VASE DE JOUHANNEAUD ET DUBOIS, DE LIMOGES.

Porcelaine. (Exposition de 1855.)

2,905 ont été données par de simples particuliers et 371 par le gouvernement.

A plusieurs reprises, l'État a donné au Musée céramique des porcelaines sorties de la manufacture de Sèvres, toutes remarquables, toutes intéressantes et dont plusieurs sont pour nos artistes limousins d'incomparables modèles. A ces dons magnifiques nous devons ajouter 65 pièces du Musée Campana et signaler le dernier et précieux envoi de Sèvres choisi par notre ami M. Charles Blanc.



VASE DE MM. ARDANT, DE LIMOGES,

Appartenant au cercle de l'Union.

Il nous serait difficile, dans ces quelques pages, de dire toutes les richesses du Musée : les terres cuites romaines, les poteries étrusques, les poteries grecques, don très-important de M. Cottard de la Ciotat; les majoliques à reflets métalliques du Musée Campana, les faïences d'Aprey; Bordeaux, Strasbourg, Marseille, Moustier et Rouen — ces trois dernières villes surtout — sont représentées par des pièces de grande beauté. — Limoges, aussi, se montre avec un plat unique de faïence de sa fabri-



PLAT DE FAÏENCE DE LIMOGES.

cation locale, daté de 1741, évidemment peint par un de nos émailleurs. Toutes ces séries sont des plus variées, des plus complètes.

La Hollande avec Delft, la Suède, la Hongrie, l'Italie et l'Espagne nous donnent de beaux spécimens de leur ancienne fabrication, en même temps que le vieux Wedgwood nous a offert les coquets échantillons de son élégante fabrique.

Quant aux nouveaux produits, nous nous enrichissons tous les jours, et les manufactures de tous les pays nous font, à l'envi, des envois qui, dans cinquante ans, seront autant de témoins pour l'histoire de l'art céramique au XIXe siècle.

Nous avons d'abord les terres cuites du Maroc et de la Kabylie et les

poteries usuelles du Caucase, vieux types qui conservent l'éternelle beauté de la forme et la ravissante harmonie des couleurs de l'Orient.

Puis viennent les grès de Doulton, de Maw, les faïences de Minton,



BUIRE ARABE.

de Copeland et du marquis Ginori. — De la France, nous avons les poteries de Gien, de Creil, de Montereau et les charmantes recherches de Barbizet, Rousseau, Jean Houry, Longuet, Soupireau et Fournier, Rudhart et Genlis, Devers, Pull, Pinart, Ulysse de Blois, Avisseau de Tours, Collinot et Deck, ces deux derniers avec la magnifique collection de toute leur œuvre.

Les porcelaines de l'Allemagne et du nord de l'Europe, Copenhague, Stockholm, Anspach, Ludwisburg, Brunswick, Nymphenburg, Loosdreckt, les manufactures impériales de Vienne, de Berlin, et la manufacture royale de Saxe, complètent,—si jamais des collections pouvaient se compléter, — l'ensemble de la céramique de tous les pays.



COUPE DE M. JEAN POUYAT, DE LIMOGES

Toutes les pièces de la Chine et du Japon, y compris les nouvelles fabriques de Satzuma, Banco, Nanghasaky et Boccaro, sont de premier ordre; et, pour finir, la Perse et la Corée constituent un groupe de porcelaines d'Orient d'un choix parfait, dont l'honneur revient à nos correspondants parisiens, M. Gasnault et notre regretté ami Jules Michelin.

Les pâtes tendres de Tournay, Chantilly, Saint-Cloud, Villeroy et Sèvres; les porcelaines dures de Pouyat et Russinger, Locret, Jacob Petit, Schœlcher, Nast, Ruaud, Nenert, Tharaud, Baignol frères, la fabrique de la Seynie à Saint-Yrieix, la fabrique de M. Grellet — marque C D — forment la glorieuse avant-garde de nos contemporains et de nos bienfaiteurs.

Ces contemporains sont si nombreux, qu'ils nous pardonneront d'abréger la longue liste de leurs noms et de leurs bienfaits; cependant, qu'il nous soit permis de citer entre tous MM. Gille, Jullien, Vion et Baury, Gibus et Redon, Ardant, Alluaud, Haviland et Pouyat; ces notables fabricants ont porté si haut notre belle industrie qu'ils ont droit à notre admiration, à notre gratitude; chacun de leurs dons représente un art dont un prochain avenir nous dira l'immense valeur.

ADRIEN DUBOUCHÉ.



PAUL BAUDRY[1]



La musique doit ses premières et ses plus hautes inspirations à l'idée religieuse. Pour montrer le caractère divin de l'art, M. Baudry abandonne les régions sereines de l'antiquité, et, entrant résolûment dans l'idéal chrétien, il aborde la légende de sainte Cécile. Nulle part il ne pouvait trouver un sujet qui répondît mieux à son idée et qui fût plus apte à être compris et apprécié du public. C'est en effet le sentiment populaire qui a créé de toutes pièces les attributs habituels de sainte Cécile, et rien dans les actes des martyrs ne nous autorise à croire qu'elle fut personnellement grande musicienne. Ce fait est même tellement frappant que des écrivains ecclésiastiques, avec cette naïveté qui accompagne souvent l'érudition, ont gravement proposé de placer les musiciens sous le patronage d'un autre saint qui eût avec eux des rapports plus directs.

Sainte Cécile appartenait à une des plus illustres familles de Rome. Le jour de ses fiançailles avec Valérien, la jeune patricienne qui s'était vouée au Christ, semblait étrangère à la fête et insensible à la musique profane; elle écoutait les harmonies célestes qui faisaient palpiter son cœur. Tel est le point de départ de la légende; puis, quand la sainte est endormie, ce sont les anges qui viennent charmer son sommeil par leurs mélodieux concerts. Peu à peu la sainte devient elle-même une grande musicienne, et c'est sous cette forme qu'elle est devenue de nos jours si populaire. Dans les peintures des catacombes, où on la voit à côté de saint Valérien, son époux; dans la fresque ou mosaïque du moyen âge

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 536, t. X, p. 70 et 115.

où elle apparaît au pape Pascal I[er], pour lui désigner la place de son tombeau, et en général dans toutes les représentations antérieures à l'art moderne, sainte Cécile n'est accompagnée d'aucun attribut indiquant sa qualité de musicienne. Van Eyck l'a placée devant un orgue avec lequel elle accompagne le chant des anges, et les légendes, qui en font la patronne des musiciens, doivent être peu antérieures à cette époque.

Dans son admirable tableau du musée de Bologne, Raphaël a montré sainte Cécile debout et dans le ravissement que lui cause la musique céleste. Le Dominiquin, avec la correction froide et le manque absolu d'inspiration qui sont les caractères distinctifs de l'école bolonaise, a fait une sainte Cécile d'un prosaïsme désespérant, et l'on peut en dire autant de la plupart des peintres qui ont voulu traiter cet admirable sujet. Si du chef-d'œuvre de Raphaël on veut passer à un autre chef-d'œuvre, il faut enjamber trois siècles et arriver devant le tableau de M. Baudry.

Couverte des somptueux vêtements que lui prête la tradition, sainte Cécile écoute en dormant le concert céleste ; près de son lit sont des instruments de musique. L'attitude de la sainte est d'une tranquillité charmante et donne l'idée d'une douce extase. C'est un sommeil plein de noblesse, mais ce n'est pas le sommeil vraiment trop solennel du roi Agamemnon dans le tableau de Guérin ; car le vrai style est dans la simplicité et non dans la convention.

Trois anges, placés devant la sainte, chantent en chœur les célestes accords notés sur le papier qu'ils tiennent. Nous disons *ils* par raison de langage, car M. Baudry donne aux anges le sexe féminin. Il est impossible de rêver une ligne plus harmonieuse et plus belle que celle de ce groupe adorable, où les anges se tiennent enlacés comme s'ils voulaient figurer les trois grâces du ciel chrétien. D'autres anges volent au-dessus de la sainte, qui, par cet artifice ingénieux du peintre, se trouve pour ainsi dire baignée dans une éblouissante lumière. Comme effet, c'est une des plus heureuses conceptions de l'artiste.

L'admiration que nous inspire la colossale décoration du foyer de l'Opéra est tellement vive, que le lecteur pourrait peut-être nous reprocher d'oublier par trop que notre métier est de faire de la critique. Puisqu'il faut absolument trouver quelque chose à reprendre, nous allons, à propos de cette sainte Cécile, faire à M. Baudry une toute petite querelle sur un détail qui touche à la théologie presque autant qu'à l'art. Était-il bien nécessaire que des anges descendant du ciel pour ravir une sainte fissent d'aussi grandes enjambées ? Les anges, si nous en croyons les théologiens, sont des êtres impalpables, aériens, se transportant où ils veulent sans aucun effort corporel, et par le seul effet de

leur volonté. Dans les vieux missels où les moines peignaient leurs apparitions, nous voyons les anges, vêtus de robes à longs plis, mollement portés dans l'air, décrire une silhouette très-simple qui affecte volontiers la forme d'une virgule. Je sais bien que la Renaissance a beaucoup modifié leurs habitudes, et dans la coupole de Parme, le Corrége a représenté des centaines d'anges qu'on voit en raccourci par la plante des pieds et qui gesticulent en tous sens. Mais si le Corrége est un admirable peintre, il est permis de trouver qu'Angelico da Fiesole a mieux compris le ciel, et les anges qu'il a peints doivent être les véritables. En tout cas ces écartements de membres, ces raccourcis audacieux, très-légitimes s'il s'agissait d'une chute des Titans, ne me semblent pas heureux dans le sujet qu'a choisi M. Baudry, et je crains qu'en tourbillonnant ainsi dans l'espace, ses anges ne viennent troubler la placidité d'une sainte dont le cœur est tout entier aux douces cadences de l'harmonie céleste. Sans être nullement archaïques, les trois séraphins qui chantent debout sont d'une ravissante simplicité ; ceux qui volent rappellent involontairement la peinture à grand fracas dont le XVIIe siècle a tant abusé.

C'est encore à la musique religieuse qu'il faut rattacher le *David calmant les fureurs de Saül.* « L'esprit de l'Éternel, dit la *Bible,* se retira de Saül, et un mauvais esprit, envoyé par l'Éternel, le troublait. Les serviteurs de Saül lui dirent : Voici, maintenant un mauvais esprit, envoyé par Dieu, te trouble. Que le roi notre seigneur dise à ses serviteurs de chercher un homme sachant jouer de la harpe ; et quand le mauvais esprit, envoyé de Dieu, sera sur toi, il en jouera, et tu seras soulagé. Saül donc dit à ses serviteurs : Je vous prie, trouvez-moi un homme qui sache bien jouer des instruments, et amenez-le-moi. »

Le vieux roi, en proie à son délire, est sur son lit, où il ne peut trouver de repos, et vaines sont les consolations qu'on lui donne. Il fait nuit, car c'est toujours après que le soleil est couché que les terreurs et les agitations fébriles viennent troubler le malade ; mais voilà qu'aux pâles clartés de la lune un adolescent se montre avec sa harpe, et le calme va renaître ; car cet enfant c'est David, l'élu du Seigneur, charmant sujet, où l'artiste a mis une teinte de mélancolie, et qui contraste avec les ravissements du *Songe de sainte Cécile.*

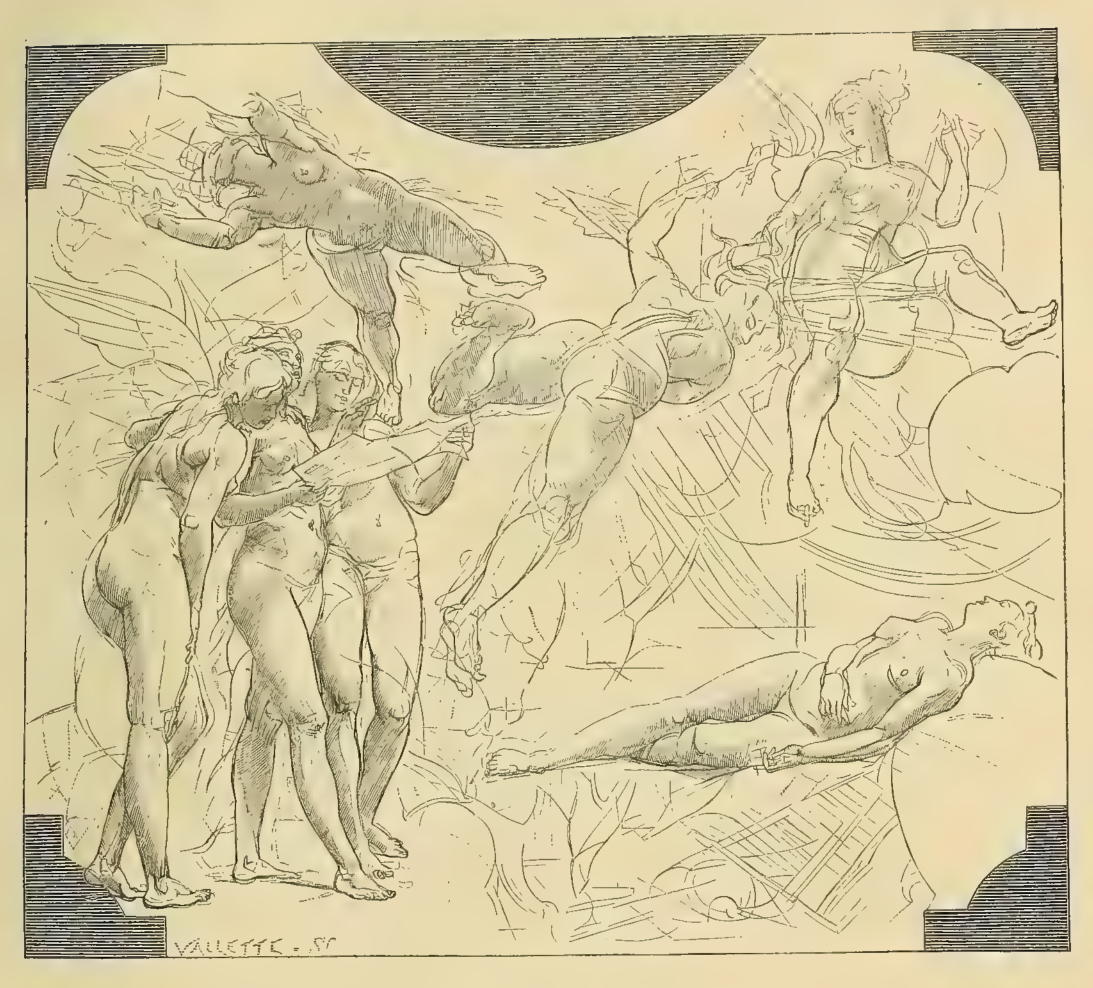
La musique sait adoucir les maux des hommes en proie à la souffrance, et dans la vie pastorale elle réjouit les cœurs jeunes, qui, sans souci du lendemain, hument la vie à pleins bords. Vous souvient-il des bergers de Virgile? « Chantez, jeunes bergers, puisque nous voilà assis sur un tendre gazon. Déjà les campagnes ont repris leur fécondité, les arbres leur verdure, les forêts leur feuillage ; l'année est dans toute sa

LA MUSIQUE PASTORALE

Carton de M P. Baudry

Gazette des Beaux Arts

Photogravure Imp. Goupil & Cie



LE SONGE DE SAINTE CÉCILE.

D'après un carton de M. Paul Baudry.

(Dans la peinture la sainte et les anges sont vêtus.

beauté. » Les voilà dans la prairie, Tityre et Mélibée, Damète et Palémon, Ménalque et Mopsus, ceux que le poëte a chantés. Jeunes garçons et jeunes filles sont ensemble écoutant la douce musique. L'un d'eux, assis au pied d'un grand arbre, souffle dans la syrinx, et un autre tient en main la flûte dont il va jouer tout à l'heure ; tous écoutent avec bon-



DAVID CALMANT LES FUREURS DE SAÜL.

(D'après le carton de M. Paul Baudry.)

heur, tandis que les troupeaux sont là-bas qui broutent paisiblement l'herbe verte. Les groupes sont bien agencés, les formes d'une jeunesse charmante et le paysage d'un aspect printanier. Jamais, depuis le Poussin, un artiste n'est entré aussi loin dans l'esprit de l'antiquité.

La musique avait une grande importance dans l'ancienne vie pastorale, et les ruraux de ce temps-là ne songeaient guère à la politique. La civi-

lisation a changé tout cela, et ceux qui croient au progrès assurent que cela vaut mieux. Quant à moi, si j'avais le bonheur de vivre à la campagne, je n'ouvrirais pas souvent les journaux, mais je voudrais dire avec le berger de Théocrite : « La cigale est amie des cigales, la fourmi des fourmis, l'épervier des éperviers; moi, j'aime les Muses et les chansons. Puissent-elles habiter le séjour où pour elles seules je veille! Les Muses



LA MUSIQUE GUERRIÈRE,

D'après le carton de M. Paul Baudry.

me sont plus chères que les fleurs à l'abeille, plus douces que le sommeil, plus agréables que le printemps. »

Après la *Musique champêtre*, nous avons la *Musique guerrière*. Au son de la trompette vibrante et sonore, les soldats s'élancent à l'assaut et le carnage commence. Entendez-vous le cliquetis des armes qui frappent les boucliers? Voyez-vous les lances qui se croisent en tout sens, et, là-

haut, Bellone qui pousse le cri de guerre? Voyez-vous ce guerrier que la musique enivre, et qui, le fer en main, va enjamber les cadavres amoncelés pour se ruer sur l'armée ennemie? Ce vieillard qui semble donner des ordres, tandis qu'un combattant mortellement frappé tombe aux pieds de son cheval, est-ce le général qui commande la bataille, ou le poëte inspiré qui préside à la musique guerrière? Peut-être l'un et l'autre à la fois, car dans l'âge héroïque ils ne faisaient qu'un. La poésie et la musique sont bien loin des calculs savants de la stratégie, mais on les trouve toujours là où des cœurs généreux battent pour la patrie.

L'ensemble de la composition est plein de feu et d'animation. Il y a une vie singulière dans ce dessin animé et nerveux qui rappelle l'école florentine et nous laisse également loin des froideurs académiques et des vulgarités contemporaines. Mais comment pourrais-je avec ma plume décrire une scène où le peintre a mis toutes les passions viriles de l'antiquité? Cependant, si les arts peuvent s'élever à cette hauteur, il ne faut pas médire des lettres, et je ne peux accuser ici que mon impuissance personnelle. La preuve, c'est que pour donner une idée exacte du tableau de M. Baudry, je n'ai qu'à transcrire un des rares fragments qui nous sont restés du poëte Tyrtée :

« Que chaque guerrier tienne son bouclier dressé contre les assaillants; qu'il abjure l'amour de la vie et chérisse les sentiers de la mort autant que les rayons du soleil. Mars fait verser beaucoup de larmes, mais aussi quelle gloire il distribue! Ceux qui osent, serrés les uns contre les autres, marcher d'un pas ferme devant les rangs ennemis, meurent en petit nombre et sauvent les soldats qui les suivent. Les guerriers timides perdent courage, et on ne saurait dire quels maux sont réservés au lâche. C'est une honte cruelle d'être frappé par derrière en fuyant l'ennemi; c'est une honte cruelle qu'un cadavre gisant dans la poussière et présentant sur le dos une sanglante blessure! Mais qu'il est beau l'homme qui, un pied en avant, se tient ferme à la terre, mord ses lèvres avec ses dents, brandit de la main droite sa forte lance et agite sur sa tête son aigrette redoutable. Apprends à combattre vaillamment; ne va pas, à l'ombre d'un bouclier, te tenir loin de la portée des traits; élance-toi plutôt, armé de la longue pique et du glaive, frappe au premier rang, empare-toi d'un ennemi. Pied contre pied, bouclier contre bouclier, aigrette contre aigrette, casque contre casque, poitrine contre poitrine, lutte avec ton ennemi, saisis le pommeau de son glaive ou le bout de sa lance. »

RENÉ MÉNARD.

(La suite prochainement.)

L'EXPOSITION DE BRODERIES

A LONDRES[1]

CLASSE XI.

BRODERIES EN TRESSE DE SOIE DE COULEUR, PRINCIPALEMENT SUR TISSUS DE LIN OU DE COTON. (23 PIÈCES.)

Plusieurs remarquables broderies de soie, mais dont l'examen ne justifie que fort peu le titre donné par le catalogue.

Nº 426. Rideau de toile. — Cette pièce de lingerie, de la dimension d'un store de fenêtre, est en toile blanche. Autour est un très-beau double galon brodé en soie rouge. Quoique les nuances de la soie aient été altérées par le temps, on peut juger du bon effet de cette charmante ornementation, reprise de nos jours avec succès. Travail du XVIIe siècle; appartient à M. Charles Isham.

Nº 428. Un devant d'autel brodé en soie de couleur sur toile de lin. Au centre est un grand sujet de forme ovale, ayant environ 40 centimètres sur 60, représentant l'Annonciation. Figures et têtes sont dessinées et brodées d'une façon remarquable, bien que les soies aient subi une légère altération. Cette belle pièce n'en est pas moins un très-beau spécimen de la broderie française au XVIIe siècle; appartient à M. le comte P. de Saint-Albin.

CLASSE XII.

BRODERIES APPLIQUÉES. (40 PIÈCES.)

Pour étudier l'importance que la broderie en application a prise à toutes les époques, il faut non-seulement étudier cette classe qui donne de très-beaux types, mais encore les autres classes, qui offrent presque toutes de très-beaux spécimens.

Nº 445. Devant d'autel en satin rouge brodé en soie de couleur. Cette pièce est remarquable par le sujet principal qui occupe le milieu. Mais ce sujet mérite à lui seul une étude attentive et demande une minutieuse description. Dans un ovale en hauteur de 25 centimètres sur 40, est placé le chiffre IHS (surmonté d'une croix), brodé en couchure d'or, rattaché par des soies de couleur; sur la barre de la lettre H est une figure de Jésus enfant, debout, le bras droit gracieusement étendu et portant sur son épaule gauche la colonne et la croix de sa Passion. Des têtes d'anges sont ainsi disposées : trois en haut et deux en bas, de chaque côté d'un cœur rouge percé de trois clous. Toute cette ornementa-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, p. 164.

tion repose sur une gloire très-riche, brodée en couchure d'argent au centre, se fondant en couchure d'or aux extrémités. Le passage d'un métal à un autre est si habilement traité que l'observateur le plus attentif est séduit par l'effet heureux de cette combinaison avant d'avoir pu se rendre compte exactement du procédé employé. Autour de l'ovale est une inscription brodée en cordon d'or rattaché de rouge sur un fond de couchure d'or. Une gloire heureusement disposée et richement brodée en couchure rattache l'ovale au fond même de l'étoffe. Cette magnifique pièce, brodée en Italie vers la fin du XVIe siècle, appartient à Sir William Drake.

N° 450. Coussin brodé. — Ce coussin est une des meilleures pièces de l'Exposi-



COUSSIN BRODÉ.

tion. Sur un fond de velours rouge sont de grands cercles de laine d'or dans lesquels sont de légers bouquets réguliers en application de soie rouge liserée d'or. Les petites parties de velours rouge qui paraissent sont ornées de légers petits bouquets très-finement brodés en or. La composition a été très-bien exécutée. Ce coussin, du style « Elizabethan » a été brodé en Angleterre au XVe siècle et appartient à Mme la marquise de Salisbury.

N° 453. Devant d'autel en velours rouge, contenant des figures de saints dispo-

sées dans des intervalles réguliers. Toute la partie décorative, qui est fort importante, est entièrement brodée en application d'or et principalement de soie blanche, avec de légères parties retouchées à l'aiguille ou au pinceau. Les sujets représentent, au centre, une Vierge mère, ayant à sa droite saint Sébastien et à sa gauche saint André. Ces figures, vues à deux tiers de large, sont brodées en soie, bien dessinées et largement exécutées. Cette broderie italienne du XVIe siècle appartient à M. Spitzer.



DEVANT D'AUTEL.

N° 454. Devant d'autel. — Cette pièce, brodée sur velours rouge, se rapproche, par son style et son exécution, de plusieurs autres du même genre que nous avons étudiées, mais elle faisait certainement partie d'une suite d'ornements qui appartiennent à d'autres propriétaires. Mêmes tissus et mêmes dessins, mêmes procédés de broderie et mêmes matériaux. Ce travail, fait en application d'or, est fort simplement traité. Les lisérés des feuillages sont en or, les nielles en argent. Les sujets placés dans le cartouche sont un cœur percé d'une flèche, surmonté du chapeau épiscopal; une couronne ouverte, dans laquelle passent trois flèches. Les retouches sont faites en peinture. Travail du XVIe siècle. Il appartient à M. Spitzer.

N° 457. Couverture de lit en velours rouge. — Cette pièce se distingue, au milieu d'autres conçues dans le même genre, par la largeur de son dessin et la richesse de son exécution. Une large bordure, brodée en application d'or, forme un immense

cadre; au centre est un cartouche surmonté d'un chapeau épiscopal. Cette broderie est dans toutes ses parties très-habilement modelée par de légères retouches en peinture. Ce beau travail, fait à Gênes au XVI[e] siècle, appartient à M. Staunard Varne.

N° 470. Couverture de table. — Cette pièce est un remarquable spécimen de la broderie en application au XVII[e] siècle en Italie. Le fond est en velours marron gaufré. Une large bordure arrondie aux angles est brodée en application d'étoffe en velours vert, maïs et rouge avec retouches de soie. Cette broderie, comme celle de cette époque, est entourée d'un épais cordon de soie; elle appartient à lady Holland.

CLASSE XIII.

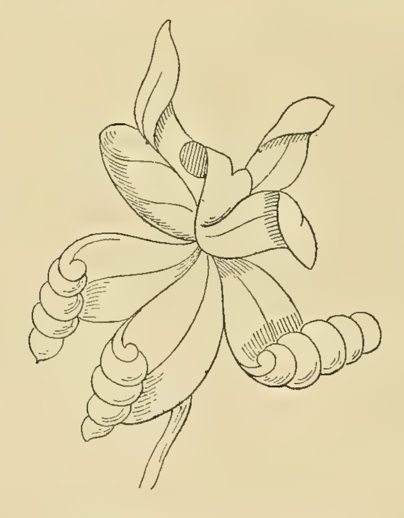
BRODERIES SUR VELOURS. (8 PIÈCES.)

Les plus belles broderies sur velours sont réparties dans d'autres classes.

CLASSE XIV.

BRODERIES EN SOIE, OR, ARGENT OU CHENILLE, SUR FOND DE SOIE. (44 PIÈCES.)

Cette classe, très-nombreuse, offre une superbe collection de broderies orientales,



DÉTAIL D'UN RIDEAU PERSAN.

principalement exécutées au crochet, d'or et de soie. Toutes les pièces sont à tous les points de vue fort remarquables.

N° 523. Grande portière indienne. — Largeur, 2 mètres; hauteur, 3 mètres environ. Au milieu est une large arcade dont le fond est brodé en soie ponceau; au bas de l'arcade est un immense vase brodé en or et en argent, d'où sortent des ornements brodés de même et lisérés de soie de couleurs claires. Une large bordure en argent flanquée de galon d'or termine cette riche pièce dans tous les sens. Le fond, d'un ton très-doux, est brodé de fleurs en soie de couleur rehaussée de peu d'or. Toute la broderie est faite au crochet et d'une extrême finesse. Cette pièce hors ligne, qui

résume toutes les qualités des nombreuses rivales qui l'entourent, a été brodée au siècle dernier et appartient à M. Aked.

CLASSE XV.

BRODERIES SUR SATIN. (62 PIÈCES.)

Collection très-nombreuse, dont le quart renferme des broderies d'une grande valeur.

N° 570. DEVANT D'AUTEL EN SATIN BLANC. — Cette pièce importante est divisée en quatre panneaux carrés surmontés de quatre plus petits; au centre des grands panneaux sont des cœurs percés de flèches. De riches ornements remplissent les vides ainsi que les panneaux supérieurs. Toute la broderie est faite en couchure d'or rattachée de soie, et *vice versa*. Ce devant d'autel est un des plus beaux spécimens de la broderie italienne au XVIe siècle. Il appartient à M. Spitzer.

CLASSE XVI.

BRODERIES FAITES EN PIQURES. (30 PIÈCES.)

Travaux de patience d'une finesse souvent extrême, mais n'offrant aucun intérêt.

CLASSE XVII.

BRODERIE BLANCHE EN SOIE, FIL OU COTON, LIN, MOUSSELINE BLANCHE. (12 PIÈCES.)

Même remarque pour cette classe que pour la précédente dont on a peut-être retiré les pièces les plus remarquables qui figurent dans la classe II.

CLASSE XVIII.

BRODERIES D'AMEUBLEMENTS MONTÉS. (4 PIÈCES.)

Broderies très-peu nombreuses, car la broderie d'ameublement se trouve très-bien représentée dans les classes II, IV, VII, IX et XI.

N° 673. GRAND PARAVENT, dans le style de Louis XIV. Ce paravent est composé de deux feuilles de grande dimension chacun, d'environ 1m 50 de large sur 3 mètres de haut. Le fond est jaune, encadré par une large bordure bleue dans laquelle sont de riches ornements en couleur. Dans chaque panneau sont deux sujets superposés. L'un représente Saül et David, Joseph reconnu par ses frères; l'autre, Suzanne entre les deux vieillards, Judith venant de trancher la tête à Holopherne. Cette pièce, dans un état d'incomparable fraîcheur et d'une remarquable exécution, est un très-beau spécimen de la tapisserie à cette époque. Ce paravent appartient à lady Holland.

CLASSE XIX.

TABLEAUX BRODÉS. (21 PIÈCES.)

Remarquable collection très-complétée par les beaux travaux de la classe première.

N° 681. LA NATIVITÉ. — Tableau d'environ 0m 40 sur 0m 40, dont le fond est en satin blanc. Le sujet central comporte environ 0m 20 sur 0m 20. Les figures principales sont au nombre de trois, sans compter les anges. Tout est admirablement brodé en soie avec mélange d'or. L'ornementation qui part des grands angles est à dessein un peu

sèche de contours et de coloris et fait admirablement ressortir la moelleuse exécution du sujet central. Broderie italienne du XVIe siècle; appartient à M. Spitzer.

N° 682. Le Christ remettant les clefs a saint Pierre. — Cette broderie est conçue et exécutée dans le genre de la précédente. Les figures sont plus grandes et l'exécution en est plus serrée. L'or y joue un moins grand rôle. Broderie italienne de la fin du XVIe siècle; appartient à M. Spitzer.

N° 691. — Apollon et les Muses. — Ce tableau, brodé au XVIIIe siècle, est remarquable par la hardiesse de son exécution et contient une quantité considérable de points variés. Ce tour de force n'altère ni n'augmente en rien la valeur de l'œuvre, qui a malheureusement subi de fâcheuses restaurations; appartient à M. Spitzer.

N° 684. Le Repos de la Sainte Famille dans la campagne. — Ce tableau, d'une largeur de 0m 65 sur 0m 40 de haut, est aussi remarquable par son dessin que par son habile exécution; il est brodé en soie floche à points fondus sans mélange d'or. Il est dans un admirable état de conservation; l'exécution remonte au milieu du XVIIe siècle; appartient à M. Spitzer.

Après avoir étudié les pièces principales de cette remarquable Exposition et après leur avoir payé le tribut d'admiration que nous leur devions, il nous faut chercher, sous peine d'avoir fait une étude stérile, quel profit doit en tirer aujourd'hui l'art du brodeur.

Toute broderie passe nécessairement par trois phases : la composition du dessin, la préparation matérielle du dessin destiné à la broderie et enfin l'exécution même de la broderie.

En prenant pour exemple les broderies du XVIe siècle qui résument à peu près à elles seules les qualités de toutes les époques, nous trouvons une remarquable union entre la pensée du dessinateur et la main du brodeur, sans compter que fort souvent les mêmes artistes composaient, préparaient leur dessin et exécutaient leur broderie.

Il y a toujours eu, du moins dans les belles époques, une merveilleuse unité de direction et un remarquable ensemble dans les moyens de composition, de préparation et d'exécution.

Le dessin était composé en vue de l'exécution. Le compositeur connaissait à fond toutes les ressources dont pouvait disposer le brodeur et préparait dans sa pensée les effets que ce dernier devait obtenir.

Le brodeur, de son côté, artiste lui-même, versé dans une connaissance approfondie de tous les procédés de son art, interprétait aisément les dessins, toujours admirablement combinés.

La réussite des beaux travaux que nous admirons est donc entièrement due à une supériorité toujours complète et ingénieuse. Remarquons en effet avec quel génie les anciens brodeurs mélangeaient leurs procédés d'exécution, points plats ou relevés en or ou en soie, couchure d'or et de soie, application avec ou sans mélange de peinture, etc.; tout

leur était bon pour arriver au résultat rêvé par le compositeur. Néanmoins tous ces procédés étaient sagement combinés, suivant l'effet à obtenir et suivant la destination de l'objet en travail.

Il faut encore ajouter à l'avantage de nos anciens maîtres que la préparation matérielle de leurs dessins a presque toujours été très-imparfaite. Mais la connaissance théorique du compositeur, l'exécution intelligente du brodeur et surtout l'union qui présidait à leurs travaux ont, sauf de très-rares exceptions, surmonté les difficultés d'une préparation matérielle inhabile ou trop précipitée.

De nos jours, la broderie s'exécute, malheureusement trop souvent, dans des conditions bien différentes.

Le compositeur ignore souvent l'usage de l'objet auquel son dessin est destiné et presque toujours les procédés si variés qui serviront à l'exécution.

La brodeuse, de son côté, dont les connaissances artistiques sont généralement nulles, doit exécuter souvent un dessin qu'elle ne comprend pas ou qu'elle comprend mal, alors surtout que ce dessin pourrait servir aussi bien ou pour mieux dire aussi mal pour la sculpture, la dentelle ou la peinture sur verre.

Ajoutons à cela que la même broderie, si elle se compose de plusieurs genres d'exécution, est souvent faite par des mains différentes travaillant successivement sur le même métier. A l'inconvénient de cette succession de mains diverses il est du reste facilement obvié par une bonne et ferme direction qui donne au travail en cours d'exécution l'unité qu'il doit avoir.

Entre le compositeur et la brodeuse vient se placer le dessinateur proprement dit qui décalque, pique, ponce, trace et découpe les papiers, étoffes et bourrages de toute sorte qui serviront à la brodeuse.

Le rôle du dessinateur est très-important et ne peut être l'objet d'assez d'études ni d'assez de soins. Le compositeur et lui doivent travailler l'un pour l'autre et ensemble si cela est possible, de même que le dessinateur, rendant matériellement l'idée du compositeur, doit préparer à la brodeuse le bon effet de tous les moyens d'exécution.

Les procédés matériels et l'habileté de l'exécution ne laissent rien à désirer chez la plupart des dessinateurs, mais ils doivent surtout perfectionner sans cesse leur éducation artistique, et étudier les ressources de la broderie, afin de devenir à leur tour de bons compositeurs.

Après les remarques que nous venons de faire, il ne nous reste plus en terminant qu'à parler de l'exécution de la broderie.

Tous les anciens procédés connus ont été étudiés et analysés. La plu-

part d'entre eux ont été perfectionnés et sont utilisés aujourd'hui dans l'art de la broderie.

Ajoutons que les matières premières sont généralement bien préparées et que jamais l'habileté de l'exécution et la connaissance des procédés n'ont été poussées aussi loin. Si, par exception, quelques travaux ne paraissent pas aussi avancés que par le passé, cela tient plus à une question économique de consommation qu'au manque de moyens d'exécution. Si l'éducation artistique des brodeuses fait défaut, on a toujours, à Paris surtout, trouvé en elles une habileté, une bonne volonté et un désir d'études qui ont puissamment aidé aux progrès faits en France par la broderie d'art depuis plusieurs années.

Depuis quelques années aussi, aujourd'hui surtout, l'éducation artistique des femmes comme celle des hommes se complète; les études archéologiques se généralisent, et de grands progrès se constatent d'année en année.

L'art de la broderie rencontre d'immenses difficultés dans la production et dans la consommation. Si nous parlons de ces questions économiques, c'est moins pour rappeler les institutions passées que pour établir les faits dans toute leur sincérité et pour éclairer quelques amateurs qui accusent, quelquefois à la légère, le recul, la stagnation ou les trop lents progrès des industries d'art.

La broderie se faisait autrefois dans les châteaux et dans les couvents, la main-d'œuvre était nulle ou d'un prix insignifiant. Puis, lorsque le brodeur devint marchand, de grands priviléges lui furent accordés, alors que lui était assuré un immense débouché de ses travaux. Ameublements, costumes, vêtements, ornements d'église, partout la broderie apportait le charme et la richesse de son concours.

Aujourd'hui les prix de la matière première et ceux de la main-d'œuvre sont fort élevés, et ce n'est là encore qu'un obstacle secondaire. La mode, la lutte de plusieurs industries d'art sur un même terrain, et la recherche des procédés économiques sont les plus grands obstacles au perfectionnement de la broderie d'art.

Pendant une saison, les ameublements ou les costumes de femmes seront brodés; à peine les travaux sont-ils en bonne voie que la scène change. Le tissu broché, la passementerie, la dentelle, se disputent le terrain occupé par le pauvre brodeur qui pourra, plus tard, lorsque la mode le voudra, reprendre sa place. Mais alors la concurrence, les procédés économiques, les machines se mettront de la partie pour fabriquer des cargaisons de ces pseudo-broderies qui font la joie des bons campagnards ou des belles dames des îles éloignées.

Lorsque nous regrettons l'emploi des procédés économiques, c'est alors qu'ils ne sont que seulement économiques. Si tel procédé coûte moins cher que tel autre, donne les mêmes effets et offre les mêmes résultats, employez-le sans hésiter, sinon perfectionnez-le jusqu'à ce qu'il vous rende les services qu'il vous doit, ou abandonnez-le.

La broderie d'ameublement et de costume a su néanmoins conserver dans certains cas son haut caractère artistique; mais ne cherchons ce caractère que lorsque les travaux sont sagement et paisiblement faits, et non dans le tourbillon d'une mode qui change souvent plus de quatre fois en douze mois. La récente Exposition de Vienne nous a montré, dans divers genres, d'admirables travaux que les meilleurs artistes des xve et xvie siècles auraient signés sans hésiter.

L'art religieux n'a pas non plus abandonné la partie, et la broderie spéciale des ornements d'église a fait et fait chaque jour de grands progrès. La lutte existe néanmoins très-vive entre le tissu broché et la broderie. Lutte toujours loyale, mais énergique, vigoureuse, mais qui, à chaque instant, rend de nouvelles forces à celui qui combat pour le beau et pour le bien dans une industrie d'art qui a été longtemps une des gloires de notre pays.

TH. BIAIS.



ESTAMPES ATTRIBUÉES A BRAMANTE



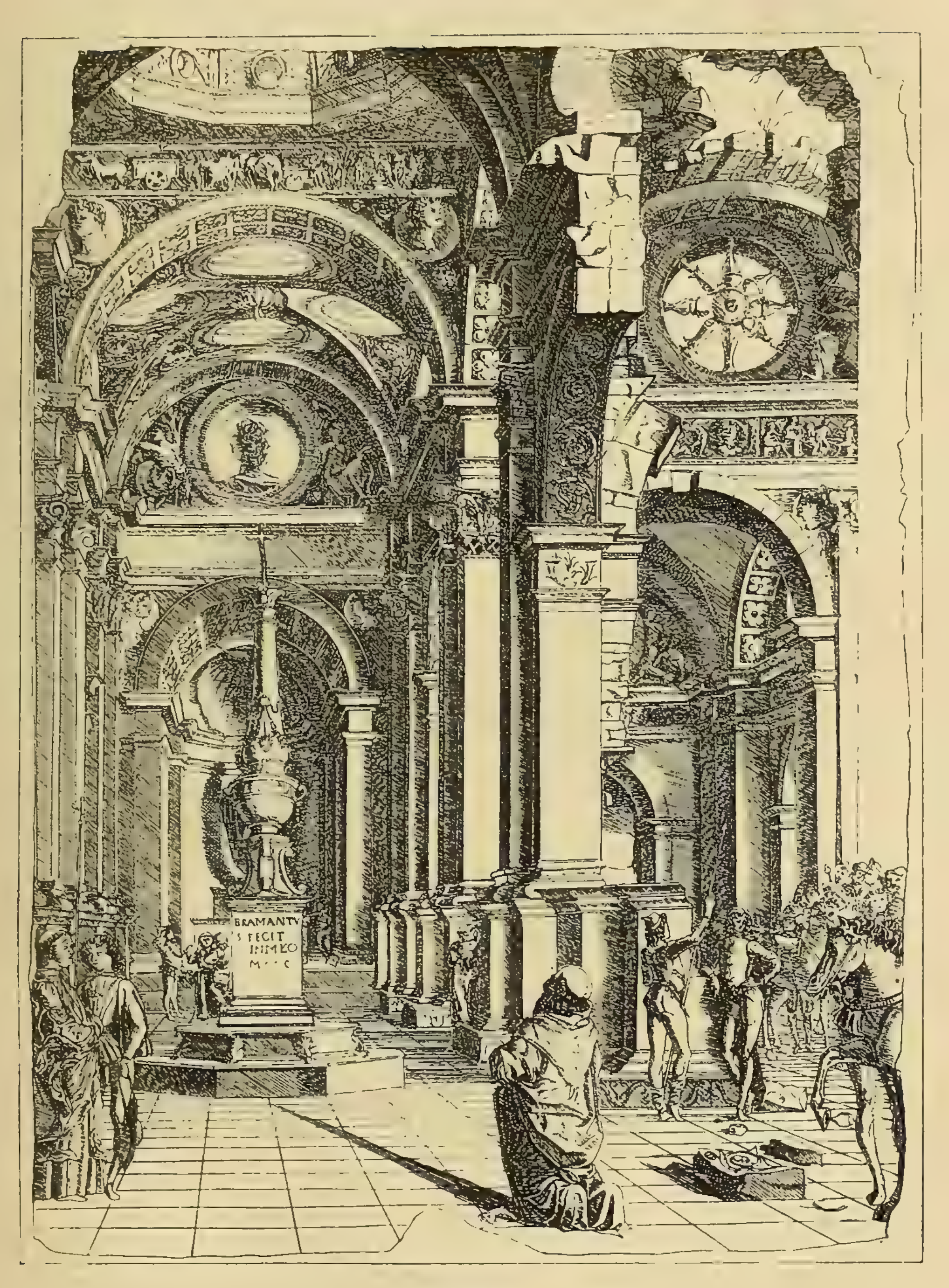
DONATO Bramante est un de ces génies de la Renaissance italienne qui pratiquèrent à la fois tous les arts et qui empruntèrent indifféremment leurs divers procédés pour traduire les grandes pensées de cette incomparable époque. Au maître de Raphaël, admiré déjà comme architecte, comme peintre et comme poëte, on a voulu attribuer un nouveau titre de gloire, celui d'avoir publié lui-même, en les gravant sur le cuivre, quelques-unes de ses compositions. Cette opinion appelle un examen auquel, quel qu'en soit le résultat, la renommée d'un tel maître ne saurait être bien vivement intéressée, mais qui cependant, pour les amateurs d'estampes, ne paraît pas sans utilité. Depuis près d'un siècle, en effet, tous les iconographes se sont occupés de cette question. Trois pièces, pas davantage, sont alléguées par ceux qui soutiennent l'affirmative et, malgré sa simplicité, le procès n'a pas été tranché. On n'a même pas encore posé nettement les termes de la question.

Vasari nous apprend bien peu de choses sur Bramante, et on a lieu de s'étonner avec ses commentateurs de l'obscurité qui enveloppe aujourd'hui la vie et les principaux actes d'un homme dont le nom fut si glorieux même parmi ses contemporains. En tout cas, il n'y a absolument rien à recueillir dans les anciens biographes italiens sur le point qui nous occupe ; c'est par des preuves directes, sur des pièces attribuées à l'artiste ou émanées de lui, qu'il nous faudra tout établir et tout discuter. Commençons par décrire ces pièces.

PIÈCE A. — INTÉRIEUR D'UN TEMPLE. — La construction, imitée de l'antique, de la plus belle et de la plus riche architecture du xve siècle, est divisée en deux parties par un mur supporté sur des piliers et des arcs, et offre l'aspect de la nef d'une église accompagnée de l'un de ses bas côtés. La partie de droite, le bas côté, est en ruine, communique avec la nef par la suppression d'une travée démolie, et montre de face une fenêtre ronde dont les meneaux affectent la forme d'une roue. La partie gauche, ou la nef, laisse voir en haut le commencement d'une coupole éclairée par des œils-de-bœuf. Dans l'axe de cette nef, un peu en avant et au-dessous de la coupole, s'élève un petit édicule en forme de candélabre. Sur le piédestal de ce candélabre, qui est surmonté d'une croix, on lit cette inscription :

BRAMANTV
S. FECIT
IN MLO
M. . . . . .

Le reste est effacé dans l'épreuve du *Musée britannique*. De nombreuses figures



PIÈCE A. (Estampe gravée par Bramante.)

animent cette composition. On voit sur le premier plan, au milieu, un personnage à longue barbe, agenouillé et de profil ; à droite, l'avant-train d'un cheval ; à gauche, un homme couvert d'un costume ecclésiastique, portant une croix processionnelle et paraissant s'entretenir avec un personnage vêtu à la mode du XVe siècle, comme la plupart des figures de cette composition. Cette estampe, imprimée d'une encre très-pâle et comme en bistre, mesure 695 millimètres de hauteur et 510 de largeur.

PIÈCE B. — SUJET DE LA BIBLE. — *David béni par Nathan* (?). — Le grand



PIÈCE B. (Estampe faussement attribuée à Bramante.)

prêtre bénit un guerrier qui, vêtu à l'antique, est agenouillé devant lui et porte la main gauche à sa poitrine, tandis que la droite est armée d'un cimeterre recourbé. Au fond, à gauche, un petit temple rond semblable à celui que Bramante éleva à San Pietro in Montorio de Rome, et derrière le temple, défilant dans le lointain, un corps de cavalerie

armé de lances. L'épreuve rognée que possède la Bibliothèque nationale de Paris mesure 251 millimètres de haut sur 195 de large.

PIÈCE C. — Vue d'un palais ou *Réunion de beaux édifices dans le goût du* XVe *siècle, formant une rue.* — A droite, un bâtiment d'un étage percé de six fenêtres et porté sur des colonnes corinthiennes reliées entre elles par des architraves. A gauche. un autre bâtiment construit sur arcades, élevé de deux étages, dont le premier percé de cinq fenêtres et le second de cinq œils-de-bœuf. Au-dessus des arcades une frise décorée d'ornements composés de branchages entrelacés. Un des œils-de-bœuf est acosté de chaque côté par des chevaux chimériques se terminant en queue de poisson. Au fond, un arc de triomphe portant une tablette sans aucune inscription ni dessin et surmontée d'une statue de l'Abondance. Les piédestaux des deux colonnes à chapiteaux corinthiens qui sont appliquées contre l'arc de triomphe portent deux bas-reliefs où l'on devine plutôt qu'on ne distingue clairement, à droite, un personnage debout, à gauche un personnage assis. Au-dessus de la statue de l'Abondance, on lit dans la partie de l'estampe qui sert de ciel :

BRAMANTI. AR
CHITECTI
OPVS.

Derrière l'arc de triomphe, à droite, on voit un dôme, à gauche une tour surmontée d'un belvédère. Par l'ouverture de la porte triomphale, on aperçoit au dernier plan la façade d'une église avec dôme et une ligne de bâtiments à arcades formant comme une rue. Au premier plan règne sur toute la largeur de l'estampe une marche ombrée de traits verticaux. Hauteur, 260 millimètres; largeur, 373 millimètres.

Ces estampes n'ont pas été connues, ou plutôt n'ont pas été remarquées par les plus anciens iconophiles. Pour ne citer que les deux plus grands noms, ni Michel de Marolles au XVIIe siècle, ni Mariette au XVIIIe, ne les ont signalées. Strutt est le premier qui, en 1785, dans son *Biographical dictionary containing an historical account of all the engravers* [1], parle de la pièce A, qu'il connaît seule; voici dans quels termes :

« Dr Monro has in his collection a very curious print, which is two feet three inches and an half high, by one foot eight inches wide, representing a perspective view of the inside of a magnificent church or temple. The mechanical part of the engraving is executed exactly in the style adopted by Andrea Mantegna; that is, with the strokes running from one corner of the plate to the other, without any crossing. On a column near the altar is written, in large capitals, BRAMANTUS FECIT IN MLO; which Dr Monro conceives should be read, *Bramantus fecit in Milano.* As he resided a considerable time at Milan, where he determined to follow architecture, he might there have learned the art of engraving, for we certainly know that it was practised at Florence, as early at least, as the year 1464 [2]. »

1. Londres, 1785, p. 140.

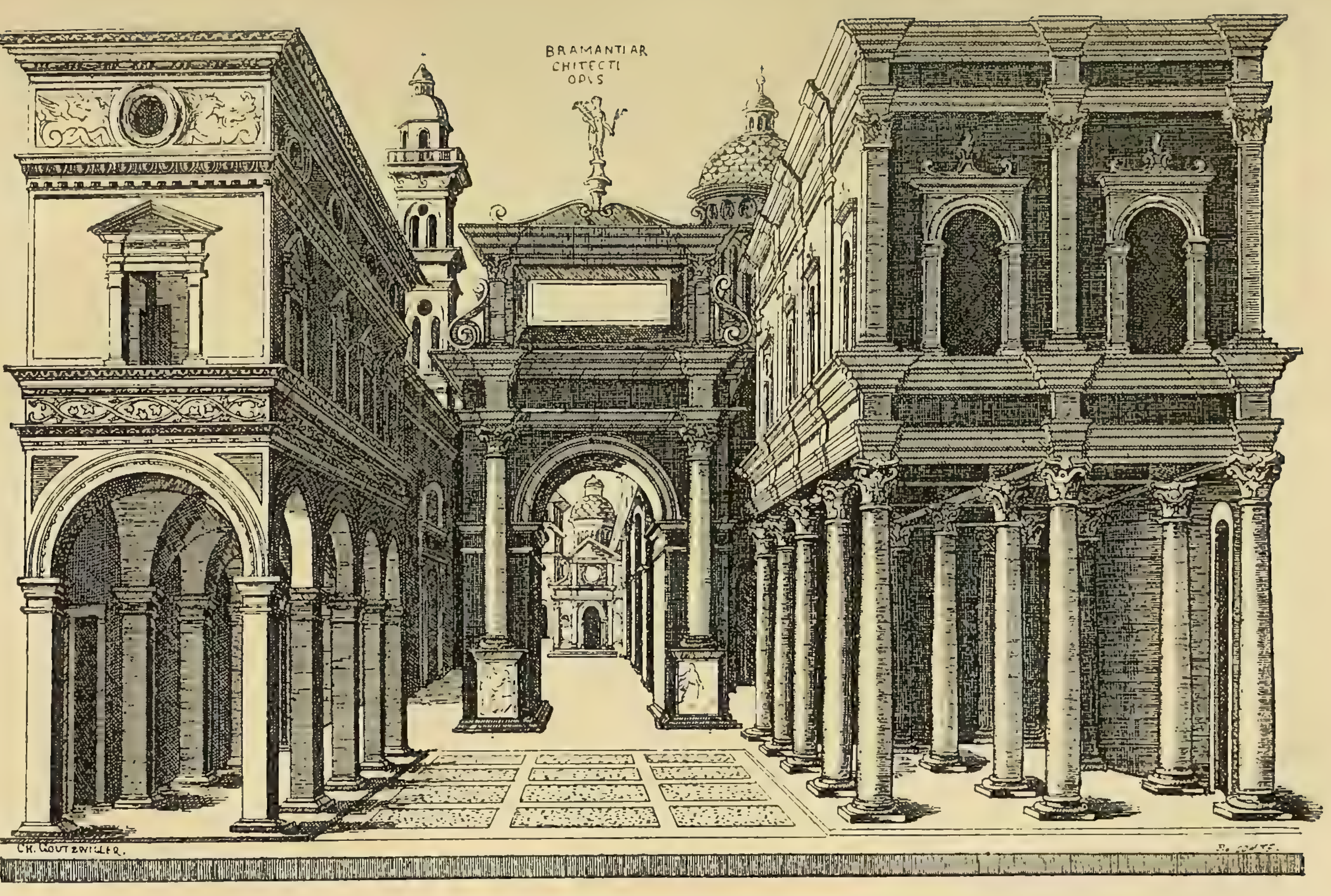
2. « Le docteur Monro a dans sa collection une estampe très-curieuse qui a 2 pieds 3 pouces et demi de haut sur 1 pied 8 pouces de large, représentant une vue perspective de l'intérieur d'une magnifique église ou d'un temple. La partie mécanique de la gravure est exactement exécutée dans le style adopté par André Mantegna, c'est-à-dire à l'aide de tailles courant d'un coin à l'autre de la planche, sans aucun croisement. Sur une colonne auprès de l'autel, on trouve écrit en grandes lettres : *Bramantus fecit in Mlo;* inscription que le docteur Monro pense devoir être lue ainsi : *Fecit in Milano.* Comme Bramante résida un temps considérable à Milan, où il s'était déterminé à suivre l'architecture, il pouvait y avoir appris l'art de la gravure, car nous savons avec certitude que cet art était exercé à Florence au moins dès l'année 1464. »

En 1789, Heineken, dans le *Dictionnaire des artistes*[1], cite à propos de Bramante la pièce décrite par Strutt et ajoute seulement cette réflexion : « Peut-être est-elle de Bramantino, qui étoit Milanois. » L'abbé Zani se garda bien, on le pense, d'omettre un monument aussi intéressant pour l'histoire de l'art, qu'il découvrit en Italie en même temps que Strutt en Angleterre, et dans les *Materiali*[2] il dit en 1802 : « Del Bramante non ho veduto che una sola volta in Milano, in casa Perego, una grande stampa la quale rappresenta l'interiore d'un tempio in perspettiva con delle figure in cui stà scritto : *Bramantus fecit in* MLO cioè Mediolano. » En 1817, dans le premier volume de la seconde partie de son *Encyclopédie* (page 81), il ne doute pas que cette gravure ne soit due à Bramante et s'exprime ainsi : « Il primo incisore antico, che abbia usato il *fecit,* fu il celebre ed il solo Bramante da Urbino, nella stampa in foglio grande in altezza, laquale rappresenta il vestibolo del tempio di S. Ambrogio di Milano; stampa da me ammirata una sola volta in questa metropoli in casa Perego nel 1787, etc. » Plus tard, en 1820[3], il reparle encore de cette estampe, qu'il déclare *bellissima ed irreperibile,* et qu'il croit toujours gravée par l'artiste lui-même. Adam Bartsch n'en dit pas un mot dans son *Peintre-graveur*. Mais en 1816 Ottley la signale tout particulièrement dans *An inquiry into the origin and early history of engraving*[4], et ajoute, après l'avoir décrite : « This most interesting engraving is finished throughout, in the manner adopted by Mantegna, with diagonal hatchings. The architectural part of the design is magnificent; the effect of the perspective, a part of the art for which Bramante was celebrated by Lomazzo, is striking; and the figures, although they partake not a little of the meager character of the fifteenth century, are studied in their outlines, and, in some cases, graceful. The draperies are in the hard, stiff style, noticed, in his works of painting, by Lanzi. The work, in short, is, in every respect, such as might be expected from an artist who, like Bramante, joined the qualification of a good painter to those of a great architect, and was most probably executed by him before the year 1490[5]. »

En 1824, pendant son voyage en Angleterre, Duchesne remarque la pièce, qui du cabinet du docteur Monro était passée au Musée britannique, et la cite, dans son rapport au ministre[6], comme une des plus rares curiosités qu'il ait vues. Mais il n'accepte pas l'attribution qu'Ottley, en dernier lieu, a faite de cette estampe. Il la croit de Mantegna et maintient cette opinion dans le *Voyage d'un iconophile*[7].

En 1827, une appréciation nouvelle se produit. G. Cumberland, dans son *Critical catalogue of rare and valuable italian prints*[8], croit reconnaître dans le travail de la

1. *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes.* Leipzig, t. III, p. 298.
2. *Materiali per servire alla storia dell' origine et de' progressi dell' incizione in rame e in legno.* Parme, 1802, p. 55.
3. *Enciclopedia delle Belle arti,* parte seconda, vol. III. Parme, 1820, p. 321.
4. Londres, 1816, p. 531 et 532.
5. « Cette estampe du plus haut intérêt est entièrement exécutée dans la manière adoptée par Mantegna avec des hachures diagonales. La partie architectonique de la composition est magnifique. L'effet de la perspective — partie de l'art pour laquelle Bramante a été célébré par Lomazzo — y est frappant, et les figures, quoiqu'elles participent sensiblement du caractère émacié de celles du XVe siècle, sont très-étudiées dans leurs contours et quelquefois gracieuses. Les draperies sont traitées avec le style dur et roide remarqué par Lanzi dans les œuvres de peinture de Bramante. Cet ouvrage, en un mot, est, sous tous les rapports, tel qu'on peut l'attendre d'un artiste qui, comme Bramante, joignit la qualité de bon peintre à celle de grand architecte. Il a été très-probablement exécuté par lui avant l'année 1490. »
6. *Compte rendu du voyage fait en Angleterre.* Paris, Leblanc, juillet 1824, in-8° de 30 pages.
7. Paris, 1834, in-8°, p. 352, 353.
8. P. 114 et 115, n° 6.



PIÈCE C. (Estampe faussement attribuée à Bramante.)

gravure la main de Mocetto, et dans le dessin des figures un style qui rappelle Masaccio et qui est digne de Raphaël. Renouvier, dans ses *Types et manières des maîtres graveurs* [1], partage sans discussion le sentiment de Zani et d'Ottley.

Passavant, en 1864, dans le tome V de son *Peintre-graveur* [2], se range aussi à l'avis de ces deux éminents iconographes et motive ainsi son appréciation : « Les écrivains plus anciens ne connaissaient point cette gravure et ignoraient complétement que Bramante eût cherché à s'exercer dans cette branche de l'art. Cependant on ne saurait expliquer l'inscription dont cette gravure est revêtue, *Bramantus fecit in Mlo,* autrement qu'en admettant qu'il l'ait exécutée lui-même. Non-seulement la composition et le dessin de cette pièce ont quelque chose de particulier, mais la taille même révèle la main d'un grand maître. La manière ressemble jusqu'à un certain degré celle d'André Mantegna, ce qui a porté Duchesne à croire que cette gravure pourrait être de ce dernier maître. Nous ne pouvons adopter cette manière de voir, d'abord parce qu'il est très-improbable qu'un aussi grand maître que le Mantegna eût consenti à graver les compositions d'un autre, ensuite parce qu'on trouve des différences essentielles entre le style de cette pièce et le sien, etc. »

En 1858, Nagler (*Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen,* p. 877) concluait aussi contre Mantegna et attribuait la pièce à Bramante.

Bramante donc, sur l'autorité de juges aussi compétents, serait désormais en possession incontestée du titre de graveur, si, en 1866, M. le marquis G. d'Adda n'avait, dans la *Gazette des Beaux-Arts* [3], combattu cette opinion au milieu d'un remarquable article sur la gravure milanaise. Venant d'un compatriote du grand artiste et d'un amateur aussi éclairé, ce sentiment, qui interrompt la prescription acquise aux yeux des iconophiles par les appréciations de Zani et d'Ottley, a trop d'importance pour que, fidèle à mon système, je ne le rapporte pas *in extenso.* « La plus remarquable, dit M. d'Adda, des planches gravées à Milan dans les dernières années du xve siècle est celle que Zani, Bartsch [4], Ottley, Passavant, Brulliot et Renouvier ont donnée à Donato Bramante à cause de l'inscription : *Bramantus fecit in Mlo.* Mais ces mots nous paraissent plutôt avoir trait à l'architecture du fond, tout à fait bramantesque, qu'au graveur lui-même. L'exécution de cette pièce, dont nous avons sous les yeux l'exemplaire Perego, décrit par Zani, nous paraît plutôt l'ouvrage d'un écolier très-habile de Mantegna. Les nombreuses figures rappellent le style de ce maître. »

Voilà, jusqu'à ces derniers temps, le récit exact des variations de l'opinion publique au sujet de cette célèbre estampe. A l'aide d'une photographie prise au Musée britannique, nous avons sous les yeux cette admirable pièce et nous comprenons les éloges qu'on lui a donnés. Nous croyons cependant que tout n'a pas été dit et qu'on peut, de l'étude attentive de cette gravure, obtenir quelques révélations ou du moins quelques indications propres à faire connaître le nom de son auteur. Tout d'abord le dessin émane incontestablement d'un grand artiste qui devait nécessairement être à la fois architecte et dessinateur consommé, car seul un architecte pouvait inventer avec tant de justesse et composer dans de si belles proportions une construction tout imaginaire;

1. Montpellier, 1853, in-4°, xve siècle, p. 51.
2. P. 176 à 178.
3. Tome XXV, p. 129 et 130.
4. Nous avons vainement cherché dans Bartsch une mention de cette pièce. Ottley avant nous n'avait pas été plus heureux et dit nettement : « Bartsch does not speak of this print. » (*Inquiry,* p. 531.

seul un dessinateur d'un talent de premier ordre a pu tracer ces charmantes figures qui remplissent la composition, traiter avec autant d'esprit et empreindre d'un si beau caractère les détails du monument et les personnages. Ce dessin rappelle tout à fait, non-seulement le style général de Bramante et les formules si heureuses de son architecture, mais encore, comme le fera remarquer M. de Geymüller, qui parlera ici, après moi, de cet artiste, certains détails de la sacristie de San Satiro, à Milan. Il peut donc et doit donc, d'après toutes les vraisemblances, être attribué à Bramante. Quant au travail de la gravure, il est, lui aussi, très-remarquable. Il présente assez exactement l'aspect d'un dessin à la plume et garde tout l'esprit d'un dessin original. Ce travail offre sans doute quelque analogie avec le genre de gravure adopté par Mantegna, mais l'emploi des hachures diagonales sans croisement n'y est pas systématique, et, en y regardant de très-près, on distingue quelques différences assez importantes avec la manière de l'artiste mantouan pour qu'on doive songer à une autre main que la sienne. Il y a notamment dans le dessin et le style des petits personnages quelque chose qui rappelle l'élégance et l'aisance florentines, ou ferait encore penser aux gracieuses figures si finement peintes par Gentil Belin, plutôt qu'aux âpres, rudes et sévères beautés de Mantegna. Enfin, en admettant même, avec Duchesne, que la gravure seule fût de Mantegna, comment expliquer, ainsi que le fait remarquer judicieusement Passavant, qu'un maître comme Mantegna, qui a relativement peu gravé, ait passé un temps considérable à reproduire l'œuvre d'un autre? Le nom de Mantegna une fois écarté, si, faute de tout point de comparaison, on se refusait absolument à reconnaître dans la pièce A une œuvre directe de Bramante, si l'on voulait à toute force faire rentrer l'estampe dans la série des travaux d'un graveur déjà connu, il faudrait croire qu'en traduisant respectueusement un dessin du célèbre architecte et en le reproduisant dans les plus petits détails, Zoan Andrea ou Jean-Antoine de Brescia a exécuté la plus belle de ses estampes. Mais, hypothèse pour hypothèse, nous préférons celle dont l'article du marquis d'Adda est venu ébranler la faveur; car, puisqu'il nous faut chercher l'auteur de cette pièce parmi les plus grandes personnalités du xv[e] siècle, nous devrions, en l'absence même de l'inscription si positive, mettre le nom de Bramante en avant. Et, d'un autre côté, s'il ne nous est parvenu aucun dessin authentique, aucune autre gravure certaine de Bramante que nous puissions victorieusement juxtaposer; si aucun témoignage extérieur ne vient, comme nous l'avons dit, prêter quelque appui à notre appréciation, en revanche rien ne nous force à reconnaître dans le travail de la gravure la main d'un graveur de profession; rien ne nous interdit d'y voir un grand peintre dessinant directement sur le cuivre avec un burin en guise de crayon.

Une dernière considération ajoute beaucoup de vraisemblance à l'opinion que nous cherchons à faire prévaloir. Qu'on regarde la réduction gravée de la pièce A qui accompagne cet article, et dans laquelle M. de Geymüller a très-fidèlement reproduit l'aspect de l'original. La partie de droite n'y est pas terminée : tandis que, dans cette composition, l'architecture s'arrête à une ligne fixe, la scène qui anime le premier plan dépasse de beaucoup cette ligne et, débordant de quelques centimètres, s'arrête au même point dans les deux exemplaires connus. Cette gravure ne reproduit évidemment qu'un épisode et non le fait capital d'une composition qui serait inexplicable et qui paraît morcelée au hasard et sans motif. La pièce enfin, si elle a été terminée, n'a jamais été beaucoup tirée. Car alors que nous possédons des exemplaires relativement nombreux des gravures de Mantegna ou de son école, nous ne connaissons de cette pièce que deux épreuves inachevées. Le rinceau d'ornement qui décore la frise du pied-droit de

l'arcade ruinée est dans l'épreuve du *British Museum* tracé à la plume comme sur un essai d'artiste. Tous ces points de fait ne conspirent-ils pas à nous montrer dans l'estampe en question non pas l'œuvre d'un graveur de profession exécutant, pour en trafiquer, une planche destinée au commerce, mais le travail d'un artiste qui fait pour lui-même, sur un fragment d'une de ses œuvres, l'essai de procédés de vulgarisation nouvellement inventés?

La pièce B a été attribuée à Bramante par cet unique motif que le petit temple de San Pietro in Montorio construit par lui à Rome se trouve représenté dans sa composition. Cette attribution en outre n'est pas ancienne. Heineken dans le *Dictionnaire des artistes* (t. I, p. 392) range cette pièce dans la série des estampes où l'œuvre de Marc-Antoine est confondu avec ceux de ses élèves; il la dit gravée d'après André del Sarte. Dans l'*Enciclopedia* (2e partie, vol. III, p. 320) l'abbé Zani en discute longuement et savamment le titre sans conclure cependant et sans lui en assigner définitivement un nouveau. Il combat aussi l'attribution faite par Heineken, il croit la pièce B dessinée par Bramante, mais non pas gravée par lui, à cause des différences qu'on remarque sur les deux pièces dans la conduite du burin. Il n'y reconnaît pas la main de Marc-Antoine et encore moins celle de Bonasone : « A me sembra pero che avendo noi altre due o tre stampe, lequali portano il nome del Bramante, et in una di esse, che e bellissima ed irreperibile, leggendosi in tre linee *Bramantus fecit in Mlo* cioè *in Mediolano* e trovandosi in questa nostra disegnato nel fundo il tempio da lui inventato di S. Pier Montorio in Roma, e di più essendo certi che oltre l'esser egli stato uno de' più celebri architetti era pur anche un bravissimo pittore, ame, dico, sembra esse abbastanza autorizzato per attribuirla a lui stesso. Riguardo poi al taglio, quelle cosi mal formate nuvole e la condotta del bulino mi assicurano che Marcantonio non vi deve aver avuta mano, e molto meno il Bonasoni. La stampa del Bramante qui sopra nominata (pièce A) puo facilmente credersi da lui incisa, ma il taglio della medesima e lontano alla nostra in quistione. »

Après l'avoir signalée, Passavant (t. V du *Peintre-graveur*, p. 179) déclare que la pièce B n'a de commun avec Bramante que l'architecture du petit temple rond, et que la taille de cuivre paraît appartenir au milieu du XVIe siècle. Elle est rejetée de l'œuvre de Bramante par Renouvier[1] et par M. G. d'Adda[2]. Ces derniers auteurs ont définitivement fait justice d'une attribution ridicule. Le dessinateur de la pièce B, en effet, a copié, pour former le fond de sa composition, le temple de San Pietro in Montorio, mais rien ni dans le dessin ni dans la gravure ne saurait être imputé au maître de Raphaël. L'estampe comme invention et comme exécution date de plus de trente ans après sa mort et peut être, jusqu'à plus ample information, classée parmi les gravures anonymes de l'école de Bologne ou même reportée jusqu'à l'école de Fontainebleau. Michel de Marolles dans sa première collection, conservée aujourd'hui au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, avait placé une épreuve de cette gravure dans l'œuvre d'Augustin Vénitien.

La pièce C a eu une destinée plus étrange et avant sa dernière et trop illustre attribution en a reçu de bien diverses et de très-bizarres. Duchesne la signale le premier en 1824 dans son voyage en Angleterre. (*Compte rendu du voyage fait en Angleterre.*) Parlant du musée Britannique il dit : « On y trouve deux pièces d'architecture

1. *Types et manières des maîtres graveurs.*
2. *Gazette des Beaux-Arts*, loc. cit.

très-curieuses sans doute (c'était la pièce A et la pièce C[1]), que quelques personnes attribuent à Bramante à cause de l'inscription : *Bramantus fecit in Milo*, mais que nous sommes plus porté à croire gravées par André Mantegna d'après un dessin de cet habile architecte. » Donner la pièce C à Mantegna était une énormité qui fut sans doute reprochée à Duchesne, car dix ans plus tard, reproduisant à la fin du *Voyage d'un iconophile* le compte rendu qu'il avait fait au ministre, il modifia ainsi son opinion pour y introduire du reste une nouvelle erreur. « On y trouve (au *British Museum*) deux pièces fort curieuses représentant, l'une un grand portique d'architecture dont la description est dans Ottley (*sic*). Au milieu du haut est écrit : *Bramanti architecti opvs*, etc. » C'est donc bien la pièce C que Duchesne, confondant tout, attribuait d'abord à Mantegna et que, dans son travail revu et corrigé, il prétend décrite par Ottley. Ce qui n'est exact que pour la pièce A.

On est fort étonné de trouver dans le tome VI du *Peintre-graveur français* la pièce B décrite par M. Robert-Dumesnil sous le nº 25 de l'œuvre du maître au double C (Claude Corneille, de Lyon). Cette attribution du savant iconophile, ordinairement si clairvoyant, a probablement été motivée par les colonnes multipliées qui figurent dans l'estampe assez semblable à celles que le graveur lyonnais prodiguait dans ses compositions. Mais le travail de la gravure manque absolument d'esprit et le style de l'architecture est de plus de cinquante ans antérieur à Claude Corneille. Grâce à une très-minutieuse description, il ne peut d'ailleurs y avoir aucun doute sur l'identité de la pièce C et de l'estampe signalée par Robert-Dumesnil[2]. Elle est seulement dans un état différent, avant l'inscription. Car il ajoute : « Morceau sans marque, en contre-partie de l'estampe attribuée par Ottley à Marc-Antoine Raimondi et portant au milieu du haut : *Bramanti architecti opvs* : inscription que notre pièce ne contient pas. » Cette dernière phrase est en partie inexplicable pour nous. Ni dans ses *Inquiry in the origin of engraving* ni dans les *Fac-similes of scarce and curious prints*, Ottley ne dit un seul mot de cette pièce, pas plus à l'œuvre de Marc-Antoine qu'à celui de Bramante ; le *Dictionnaire des graveurs* interrompu par sa mort ne va pas jusqu'au nom de Raimondi. A propos de Bramante, au contraire, l'historien anglais de la gravure parle longuement de la pièce A et n'aurait pas manqué de signaler la pièce C s'il l'avait connue, uniquement pour empêcher qu'on l'attribuât à Bramante. Je ne sais où Robert-Dumesnil toujours bien informé a puisé un renseignement aussi vague et qui doit être de seconde main[3]. Peut-être la source à laquelle il l'a emprunté avait-elle confondu la pièce C avec la pièce B et Heineken avec Ottley.

Le sens critique de Renouvier ne se laissa pas prendre à la trompeuse indication fournie par l'inscription. Passavant déclare que « la pièce C a été certainement exécutée d'après un dessin de Bramante, mais qu'elle n'a pas été gravée par lui d'autant plus que la taille s'éloigne beaucoup de l'ancienne manière italienne. » M. D'Adda dit enfin avec raison : « On a voulu aussi donner, à l'école milanaise et au Bramante d'autres pièces décrites par Bartsch (?) et Passavant où sont divers beaux édifices formant une rue ; mais elles sont fort médiocres, même sous le rapport de la perspective et trahissent le faire de l'école bolonaise de la fin du XVIᵉ siècle. » Nagler, dès 1858 (*Monogrammisten*, t. I, p. 878) se refusait à voir dans cette pièce la main de Bramante ou

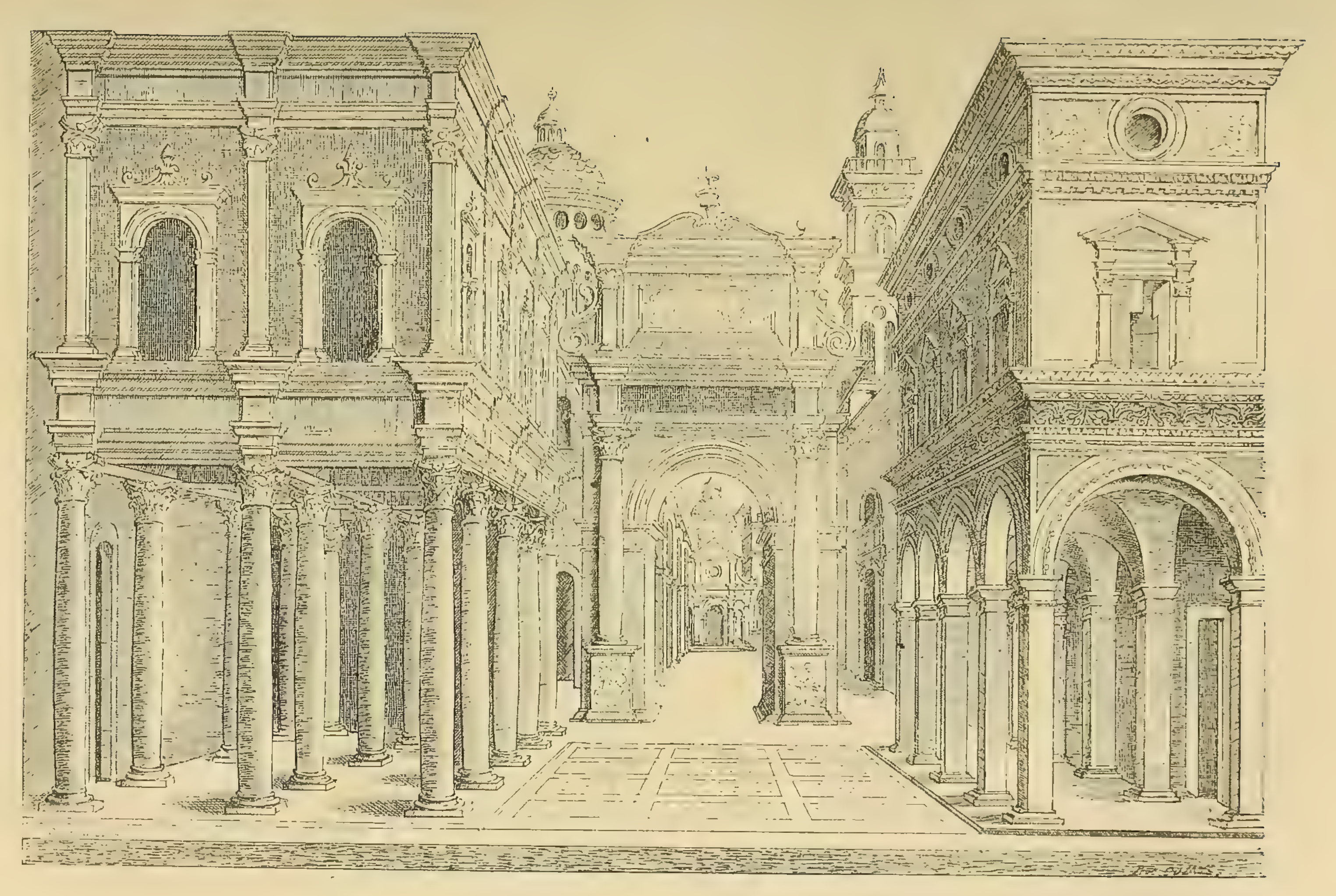
1. A cette époque, la pièce D, dont il sera question plus loin, n'était pas encore au *British Museum*.
2. Les colonnes et les architraves sont à droite.
3. Duchesne, dans le *Voyage d'un iconophile*, est le premier qui mit cette erreur en circulation.

de Marc-Antoine et se montrait disposé à en attribuer la paternité à Nicolas Beatrizet. Ce qui est encore faire trop d'honneur à un si pauvre travail.

L'estampe qui a donné lieu à tant de discussions a passé à la vente de la collection Wellesley, en 1860, où elle a été adjugée pour 1 livre 10 shillings au marchand Colnaghi. On doit la reconnaître dans le n° 23 de la seconde vente, bien que, d'après la description du catalogue, il faille conclure qu'elle s'y trouvait dans un état différent, avant l'inscription et avec des arabesques sur la tablette de l'arc de triomphe. Elle était donnée comme sortie de la main même de Bramante. En 1873 la même estampe a figuré à Stuttgart dans la vente Durazzo sous le n° 976 de la première partie du catalogue. Placée sous la rubrique : Bramante, elle était déclarée très-rare et a été adjugée pour 21 florins à M. Ruland. Enfin la planche de cuivre elle-même, après être passée par de nombreuses mains, avoir fourni beaucoup d'épreuves et subi bien des retouches, a été recueillie par la calcographie romaine où elle se trouve encore, cataloguée sous le n° 1439 de la *Relazione e Catalogo delle stampe che si vendono nella regia calcographia di Roma* (1872). Les épreuves modernes de cette estampe se vendent 75 centimes. Le cuivre est dans l'état où l'a laissé au XVIIe siècle, l'un de ses derniers éditeurs, Gio. Jacomo de Rossi. Il avait déjà à cette époque été complétement retravaillé. L'inscription a disparu du haut de la planche pour se montrer sur la tablette de l'arc. On lit au-dessus des tailles qui forment la marche du premier plan : *Gio. Jacomo de Rossi lo stampa in Roma.* Cette adresse en remplaçait une autre dont un planage insuffisant a laissé jusqu'à présent subsister quelques traces. Ce devait être celle de Nicolas Van Aelst remarquée par Nagler.

Il est vraiment surprenant qu'on ait pu, pour la gravure, attribuer un seul instant cette pièce à Bramante. Peut-être certains éléments qui en composent l'architecture se retrouvent-ils dans quelques-uns des ouvrages de cet artiste; sans doute on reconnaît dans cette réunion de bâtiments certains traits et certaines formules de construction qu'il affectionnait; mais, outre que tous ces éléments sont altérés, le travail du burin, qui trahit la plus lourde copie, est manifestement de la seconde moitié du XVIe siècle et dû à quelque graveur d'antiquités, imitateur d'Eneas Vico ou de Pietro Sante Bartoli comme il y en avait tant alors à Rome à la solde des Salamanca et des Lafreri. Nagler, dont nous avons déjà cité l'opinion sans la reproduire textuellement, nous fournit un argument péremptoire. « Il y a encore, dit-il (*Monogrammisten*, t. I, p. 877), une grande estampe avec une perspective d'un bâtiment romain supporté par un portique en haut duquel se trouve l'inscription : *Bramanti architecti opvs.* Cette planche est très-différente de la susdite (il veut parler de la pièce A) qui se trouve au British museum, et on ne peut nullement en conséquence l'attribuer à Bramante comme cela a été fait. Cette pièce est tout aussi difficilement de Marc-Antoine (?) auquel Duchesne (?) l'attribue. La paternité en devrait plutôt être imputée à Nicolas Beatrizet. Cette planche appartint plus tard à Nicolas Van Aelst qui fit ajouter son adresse. Quelquefois on la trouve annexée au *Speculum Romanæ magnificentiæ* publié à Rome chez Antoine Lafreri. » On voit que la clairvoyance du savant critique allemand n'a pu empêcher l'erreur de se propager même en Allemagne, où cette estampe était vendue et cataloguée à Stuttgart sous le nom de Bramante, en mai 1873.

Voilà où en était jusqu'à ce jour la question quand j'ai trouvé et acquis récemment à Vitry-le-François une estampe non décrite, gravée, à la fin du XVe siècle ou tout au plus dans les premières années du XVIe, d'un burin inexpérimenté, et qui est l'original en contre-partie de la pièce C examinée ci-dessus. Les colonnes corinthiennes sont à



PIÈCE D, D'APRÈS UNE ESTAMPE DE LA COLLECTION DE L'AUTEUR.

gauche, les arcades à droite. La tablette au-dessus de l'arc triomphal porte un bas-relief. La frise de droite est toute différente de celle de la pièce C et composée dans le goût du xv[e] siècle; c'est un feston. Les deux piédestaux des colonnes appliquées à l'arc de triomphe sont historiés de deux bas-reliefs à peine visibles : à droite un homme terrassant un lion, à gauche un saint Georges. Il n'y a pas d'inscription. La marche du premier plan est couverte de tailles horizontales. Cette estampe, d'une encre très-pâle, paraît avoir été imprimée au frotton. Elle portait encore au revers, quand on l'a découverte et avant d'être lavée, des traces de lissage. Elle est tirée sur un très-vieux papier au filigrane de la roue de sainte Catherine, marque dont M. Vallet de Viriville[1] a signalé plusieurs types assez semblables datant de 1428 à 1510. Elle a 370 millimètres de large et 250 de haut. Mais, vu l'état des marges, ces dimensions sont approximatives.

C'est la gravure dont une épreuve est passée inaperçue sous le n° 22 de la seconde vente Wellesley et a été adjugée au marchand Évans moyennant 6 livres 15 schillings. Le British Museum de Londres possède actuellement cette épreuve transmise le 9 juin 1860 par le même Évans, son intermédiaire dans cette acquisition[2]. Elle y est considérée comme non décrite et porte en haut l'inscription :

BRAMANTI AR
CHITECTI
OPUS.

Les estampes de cette époque sont toutes intéressantes et celle-ci l'est particulièrement à cause du sujet qu'elle reproduit. Elle est à peu près du même temps que la pièce A. Elle a été inspirée par la vue de quelques œuvres de Bramante; peut-être exécutée d'après un de ses dessins. Passavant, qui n'en connaissait que la copie, c'est-à-dire la pièce C, lui assignait sans hésitation cette illustre origine. Faut-il aller plus loin et voir dans la nouvelle estampe que nous indiquons une gravure même de Bramante? Les illusions seraient désormais beaucoup plus permises. Il n'y aurait plus d'impossibilités matérielles aussi insurmontables; on n'attribuerait plus au premier architecte de Saint-Pierre une œuvre exécutée plus de quarante ans après sa mort. On pourrait même invoquer le puissant témoignage d'une inscription contemporaine du travail de la gravure. Un examen sérieux ne permet pas cependant de franchir ce dernier pas. Bien que certaines parties de notre estampe révèlent un artiste habile, il y en a plusieurs autres où les admirables proportions de Bramante n'ont pas été respectées et où son goût exquis a été trahi. La tour et la lanterne qui la surmonte sont surtout d'un dessin trop peu sévère. Il faut tout au plus, croyons-nous, voir dans cette estampe l'œuvre d'un graveur de l'école de Mantegna interprétant sans grande fidélité une composition du maître ombrien.

Résumons-nous et tirons de cette discussion quelques résultats pratiques : Bramante a manié le burin.

1. Notes pour servir à l'histoire du papier, *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 164.

2. Il ne peut y avoir de doute sur l'identité de cet exemplaire de la pièce D et du n° 22 de la vente Wellesley. Il résulte de la description faite par le catalogue que la pièce qui est au British Museum se trouve dans un état différent, avec la tablette de l'arc de triomphe encore blanche. Mais, je le répète, je puis affirmer sur des renseignements précis, obligeamment communiqués par M. Fagan, l'un des fonctionnaires du cabinet des Estampes de Londres, que le n° 22 de la vente Wellesley correspond parfaitement à la pièce D.

La pièce A, nécessairement exécutée par un grand artiste, nous paraît, jusqu'à l'apparition d'un fait nouveau, devoir lui rester provisoirement attribuée pour le dessin et pour la gravure.

La pièce B ne lui appartient en rien.

La pièce C n'est qu'une détestable copie de la pièce D que les collections sérieuses feraient bien de remettre à sa place et que marchands et amateurs ne doivent plus porter à des prix exorbitants.

La gravure que je signale pour la première fois, et que j'appellerai pièce D, est, avec la pièce A, la seule qui puisse intéresser le premier architecte de Saint-Pierre. Mais, quelque curieuse que soit cette estampe, il faut renoncer à y trouver l'empreinte directe de la main de Bramante et se borner à y voir sa pensée traduite par l'insuffisante admiration d'un contemporain.

LOUIS COURAJOD.



LA TOGE DE TALMA



Des opinions bien diverses sur la véritable coupe de la toge ont été émises et défendues avec talent par des antiquaires d'un grand mérite. Aucun d'eux cependant n'a résolu le problème d'une manière satisfaisante; seul notre célèbre tragédien Talma y est arrivé par la voie la plus simple et la moins frayée en fait de recherches archéologiques. Abandonnant les hauteurs de la science, il ne s'est occupé que du côté matériel et pratique de la question, et n'a pas dédaigné de prendre un moment la place de l'ouvrier que le tailleur nomme *le coupeur*. Il a pris l'œuvre en quelque sorte par la base, et n'a pas cru descendre, non plus que les grands peintres du XVI[e] siècle, qui broyaient eux-mêmes leurs couleurs ou demandaient à la chimie industrielle des secrets pour la fabrication de leurs siccatifs ou de leurs vernis.

Nous suivrons donc Talma dans la voie qui l'a si heureusement conduit à son but. La technologie du sujet est aride et sèche; il nous faudra sacrifier l'effet et l'intérêt artistique à la rigueur et à la précision de notre démonstration, enfin répéter souvent les mêmes mots faute d'équivalents et risquer d'ennuyer ceux qui n'ont souci que des jouissances que procurent les arts sans s'inquiéter des vulgarités de la mise en œuvre.

J'espère, toutefois, que les artistes ne songeront pas à nous demander autre chose qu'une démonstration dont ils sauront bien tirer parti pour la composition de leurs tableaux. Quant à ce que l'indigence du langage ne permet pas d'exprimer, trois planches ci-jointes pourront y suppléer.

La toge dont nous entendons nous occuper ici est celle que l'on portait à Rome au temps de Sylla, de César et des premiers empereurs. Elle avait, comme on sait, de plus grandes dimensions que la toge des commencements de la République. — Quintilien lui-même l'affirme : *Veteribus nulli sinus* (XI, 3). C'est ce que remarque Alexandre Adam, recteur de la grande école d'Édimbourg (2[e] vol. p. 215[1]).

1. Antiquités romaines, Paris, Verdière, 1818, 2 vol. in-8°.

Les antiquaires, en général, donnent à la toge la forme d'une demi-ellipse très-allongée, et s'obstinent à vouloir trouver un sinus avec la ligne du diamètre qui ceint le corps. Mais comment l'obtenir puisque le manque d'étoffe s'y oppose? S'ils tenaient compte des modifications que le temps et la mode ont pu apporter au type primitif de ce vêtement, ils ne le renfermeraient pas à tout jamais dans la forme qu'ils lui ont assignée dans le principe.

La toge est originaire de la Grèce asiatique. Elle était en usage chez les Ioniens, ainsi que chez les Argives ou Argiens Pélasgiens. Temenus le Lydien fut le premier



SACRIFICATEUR ROMAIN.

qui s'enveloppa de la chlamyde à la manière de la toge; il l'apporta en Italie, où elle fut d'abord adoptée par les Étrusques. Servius Tullius, sixième roi des Romains, après avoir vaincu les Veïens, introduisit à Rome la toge bordée de pourpre qu'on nomma toge prétexte. Cette chlamyde ou toge primitive a presque la figure d'une ellipse parfaite, ce qui est peut-être sa forme définitive; pliée en deux, elle n'a plus que l'aspect d'une demi-ellipse et c'est précisément celle des toges des rois de Rome et des premiers temps de la république.

Lens, en 1776, fit paraître un ouvrage sur le costume dans lequel il donnait à la toge la forme d'une demi-ellipse.

Le Vacher de Charnois a publié, en 1796, deux volumes spécialement destinés au théâtre[1], dans lesquels il parle aussi de la toge. L'auteur lui donne la forme d'une demi-ellipse allongée et se trompe avec Lens.

1. Recherches sur les costumes et les théâtres de toutes les nations tant anciennes que modernes. Paris, Drouhin, 1790.

C'est peu de temps après l'apparition de cet ouvrage que Talma put se convaincre par la pratique qu'avec le peu d'étoffe que donne le rayon de la demi-ellipse, il est impossible d'obtenir le vaste plan au moyen duquel se forme le sinus qui passe sur la rotule droite et qu'on relevait pour se couvrir la tête sans que l'ampleur du pli en parût diminuée. (Voyez le dessin qui représente le sacrificateur romain.)

Notre artiste chercha la coupe réelle de ce manteau; il étudia attentivement les statues du musée. Sa patiente investigation parvint à développer, pour ainsi dire, ces draperies de marbre; son regard fouilla tous les contours de ce dédale de plis. Sa persistance opiniâtre fut enfin couronnée de succès; il surprit la coupe véritable de la toge.

Jusqu'à lui les antiquaires n'avaient pu se mettre d'accord sur cette question. Denys d'Halicarnasse dit que la toge était demi-circulaire, et non carrée, comme le manteau des rois de Lydie. Winkelmann, qui interprète Denys, pense qu'il a voulu dire qu'elle prenait une forme demi-circulaire quand elle était placée sur le corps. L'antiquaire milanais Ferrario croit la toge ronde. Ce qui semblerait appuyer l'opinion des auteurs qui lui donnaient la forme ronde, c'est un passage de Tertullien (*de Pallio*). Il s'adresse aux Carthaginois : « Depuis que vous avez adopté la toge, vous portez vos tuniques plus longues qu'auparavant et vous les suspendez avec une ceinture; et maintenant, pour faire une toge de votre manteau, vous lui donnez une forme ronde en faisant de ses angles un fort grand nombre de plis que vous joignez ensemble. »

Dans cette multiplicité d'avis, Talma, guidé par ses propres observations, prit un terme moyen et parvint à remplir toutes les conditions qu'exige l'agencement de la toge.

La planche des toges donne la coupe à laquelle il s'arrêta; et c'est, aujourd'hui encore, celle dont le Théâtre-Français fait usage.

Cette toge se compose de deux demi-ellipses inégales quant au petit axe (moins grand d'un tiers dans l'une que dans l'autre), mais ayant de commun le grand axe. Quand on en vient à la pose du manteau, on rabat la moitié supérieure sur la moitié inférieure dans le sens du grand axe, et la toge qui, étalée, a presque la forme d'un ovale, présente alors l'aspect d'une seule demi-ellipse. C'est la petite demi-ellipse, appendice indispensable, qui sert à former le sinus qui passe sur le genou droit, et c'est le grand axe qui accomplit ses trois révolutions autour du corps; il doit avoir trois fois la hauteur de l'homme et le petit axe la hauteur qui existe du pied à l'aisselle. La même planche donne l'explication de ce qui précède.

Il y a dans la toge trois endroits principaux qui sont, pour ainsi dire, les foyers d'où rayonnent les plis, et qu'il est nécessaire de fixer afin que ce manteau conserve son agencement chaque fois qu'on en fait usage, et quels que soient les mouvements de celui qui le porte. Ces trois endroits sont d'abord les deux parties qui se placent sur l'épaule gauche, puis celle qui forme l'*umbo*, espèce de petite poche proéminente et plissée qui occupe le devant de l'estomac. Il faut donc commencer par bien marquer la place de ces trois foyers; puis on fixe des tenons[1] en ruban de fil de distance en distance, suivant la largeur qu'on veut donner aux plis. On passe un lacet dans ces tenons et on le noue afin de réunir les plis en une masse semblable à un éventail fermé. On passe ensuite les deux mains dans chaque pli pour l'aplanir et éviter les épaisseurs occasionnées par le chiffonnage de l'étoffe. Sans cette précaution, la masse désordonnée des plis, engonçant le col, ôterait à la tête toute sa noblesse.

1. *Tenon*, terme employé par quelques costumiers pour désigner une porte d'agrafe en ruban, à travers laquelle on passe un cordon pour rapprocher les plis, comme on fait à la coulisse d'une jupe.

On sait le soin particulier que les beaux de Rome apportaient à leur toilette. Ils avaient des esclaves choisis chargés spécialement de préparer l'agencement de la toge afin qu'elle remplît toutes les conditions de grâce, d'élégance et aussi de solidité, enfin pour que l'économie entière de l'ajustement ne fût pas compromise.

Les artistes absorbés dans la contemplation des chefs-d'œuvre de l'antiquité ne s'en distraient point pour s'adresser une question bien simple, bien bourgeoise, celle de savoir si ces statues merveilleusement drapées pourraient jamais, si elles venaient à s'animer, se mouvoir, marcher, gesticuler sans être obligées de retenir avec leurs



LA TOGE VUE PAR DERRIÈRE.

mains les draperies qui, en se déroulant, ne pourraient qu'entraver leurs pas; si, en termes vulgaires, leurs vêtements leur tiendraient au corps.

Talma, qui devait tous les soirs revêtir de semblables draperies et se livrer aux mouvements violents de la tragédie, se posa la question. Il chercha les moyens de fixer la toge de manière à laisser toute liberté à ses gestes, en conservant au costume sa physionomie pendant toute la durée du rôle.

Talma, revêtu de la toge, était le calque de l'admirable statue de Tibère exposée au Louvre dans la salle d'Auguste; immobile et debout, on eût dit un moulage.

Mais revenons à l'agencement de la toge. Après en avoir réglé les plis et rabattu la petite demi-ellipse sur la grande, on pose une des extrémités du grand axe sur le cou-de-pied gauche; on fait remonter le grand axe le long du corps pour le placer sur l'épaule gauche, puis on le jette transversalement sur le dos, pour venir ceindre le flanc droit. De là il remonte en écharpe sur la poitrine pour aller se poser sur la

partie déjà placée sur l'épaule gauche, retomber par derrière et descendre jusque sur le talon gauche.

Le pli qui remonte du flanc sur l'épaule en couvrant la poitrine se nomme *balteus;* il passe et se glisse sous l'*umbo* qui retombe sur le ventre. Saumaise dit que l'*umbo* était retenu par un anneau qui contenait les plis (v. Lens, p. 266). Cet anneau était sans doute fixé à une forte ceinture pour empêcher que le poids des plis ne fît glisser l'*umbo* sous le *balteus.*

Le sinus est formé par la petite ellipse à son passage sur le genou droit. C'est cette partie qu'on saisit de la main droite, à la hauteur des hanches, pour s'en couvrir la tête et s'abriter du soleil et de la pluie. Ce pan, dont on se coiffe, prend le nom de *torulus.*

Le premier pan, qui repose sur l'épaule gauche, doit, à partir des plis, s'étendre jusqu'au bout des doigts de la main gauche, et le second pan, qui recouvre le premier, ne doit descendre que jusqu'à l'articulation du poignet, trois centimètres, à peu près, au-dessus de la première bande de pourpre qui recouvre la main.

Ces détails sont bien minutieux, exigent beaucoup de patience de la part du lecteur; mais ils sont indispensables à qui veut sérieusement se rendre compte de la forme exacte et du mouvement de la toge.

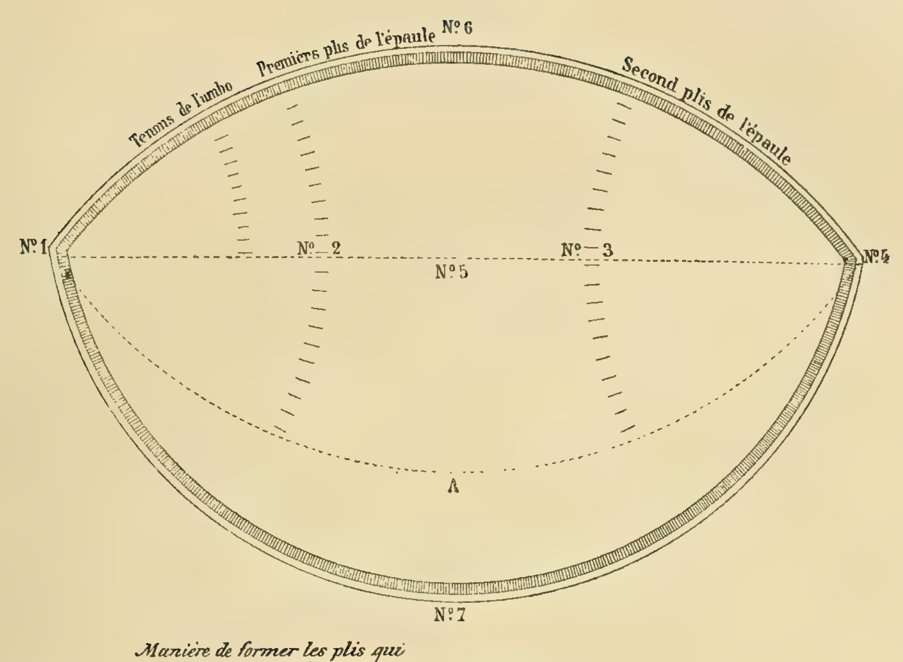
Pour la manière de placer les tenons qui fixent les plis, voyez la planche des toges. On commence par la partie de l'étoffe qui se place immédiatement sur l'épaule gauche. Le premier tenon se pose à quinze ou seize centimètres du bord de l'ellipse pour que la marge laissée libre se rabatte sur la masse des plis et serve à les cacher.

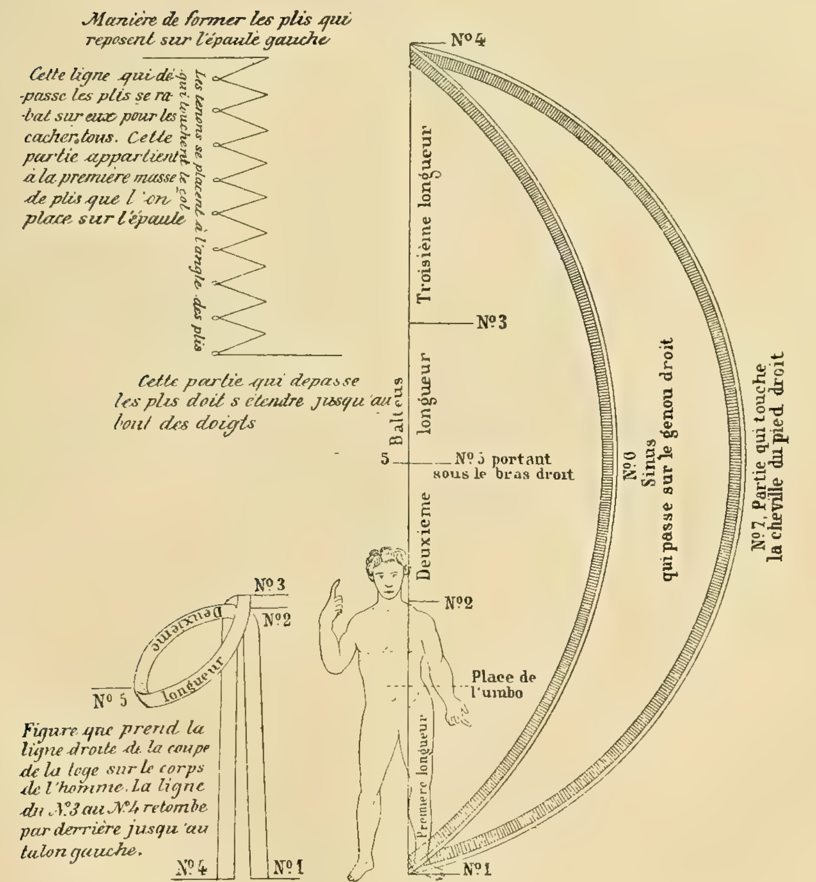
L'opération est la même pour la seconde partie qui repose sur la première.

Le pli, qui est toujours formé d'un double d'étoffe, ne doit avoir que onze centimètres de largeur; les tenons sont par conséquent placés à vingt-deux centimètres de distance les uns des autres; ils se cousent du côté du cou. Les plis de l'*umbo* n'ont que trois ou quatre centimètres de largeur.

Si l'on veut retrouver le même agencement de la toge chaque fois qu'on s'en sert, il faut bien fixer d'avance les principaux endroits d'où dépendent la solidité et l'harmonie de l'ensemble. Sans cette précaution, on aurait chaque fois à repasser par les mêmes tâtonnements, les mêmes hésitations. Ainsi on commence par la draper sur une personne; on place le premier tiers du grand diamètre sur l'épaule gauche, d'où il descend par devant jusque sur le pied; du même côté, on régularise les plis et l'on marque avec un crayon, au bord de chaque pli qui touche le cou, la place des tenons pour fixer leurs distances. On opère de même pour le second tiers du grand diamètre : on passe un fil provisoire dans la double masse des plis qu'on vient de régler, afin qu'ils ne se dérangent pas, et l'on marque de même la place des tenons; puis on passe à l'*umbo,* que l'on traite de la même manière. (Voir la planche des toges.)

Il est nécessaire de s'assurer si la partie de la toge qui touche la malléole externe du pied droit ne descend pas trop bas; auquel cas on retranche l'excédant de l'étoffe qui, s'il touchait la terre, entraverait la marche; enfin on rend à l'ellipse la courbe qu'elle doit avoir. Dans le principe, on donnait la forme d'un demi-cercle parfait à cette partie, afin d'augmenter le nombre de plis sur les jambes, mais alors l'inconvénient dont on vient de parler était encore plus grave. Aussi, pour y remédier et pour empêcher le pied de s'engouffrer dans cet amas d'étoffe, on faisait une *pince* à la partie du *sinus* qui remonte vers les reins, à la hauteur des fausses côtes, et on la dissimulait sous la partie du grand diamètre qui couvre le dos.


Tenons de l'umbo
Premiers plis de l'épaule
N° 6
Second plis de l'épaule
N° 1
N° 2
N° 3
N° 4
N° 5
A
N° 7


Manière de former les plis qui reposent sur l'épaule gauche
Cette ligne qui dé-passe les plis se ra-bat sur eux pour les cacher tous. Cette partie appartient à la première masse de plis que l'on place sur l'épaule
Les tenons se placent à l'angle des plis qui touchent le col
Cette partie qui depasse les plis doit s'étendre jusqu'au bout des doigts
N° 4
Troisième longueur
N° 3
Balteus
longueur
5
N° 5 portant sous le bras droit
Deuxieme
N° 2
Place de l'umbo
Premiere longueur
N° 1
N° 6 Sinus qui passe sur le genou droit
N° 7, Partie qui touche la cheville du pied droit
N° 3
N° 2
Deuxieme longueur
N° 5
Figure que prend la ligne droite de la coupe de la toge sur le corps de l'homme. La ligne du N° 3 au N° 4 retombe par derrière jusqu'au talon gauche.
N° 4
N° 1

A l'endroit comme à l'envers de la toge courait tout à l'entour une bande de pourpre de sept centimètres de largeur au plus, placée à un centimètre et demi du bord de l'étoffe.

En faisant connaître l'avis de Talma sur la forme de la toge, nous n'avons nullement prétendu faire du nouveau ni contredire des savants autorisés à juste titre. Le pauvre ouvrier qui, dans un tableau d'Apelles, remarquait une chaussure peu régulière eut cependant raison tant qu'il se borna à parler de ce qu'il connaissait probablement mieux que le grand peintre. C'est ainsi que devant le tableau de la mort de Poniatowski dans l'Elster, un vieux cavalier observa très-justement que Vernet avait oublié de mettre une martingale à son cheval. C'est en effet cette martingale qui, empêchant l'animal de lever la tête au-dessus des flots, avait été cause de la mort du cheval et de son maître. Nous avons voulu seulement faire connaître l'important service que le grand tragédien a rendu par sa découverte à tous les artistes, peintres, statuaires ou comédiens, la toge étant le manteau le plus difficile à agencer et celui dont la forme a le plus exercé et déçu la patience des savants. L'expérience que Talma avait faite pendant trente ans de ce vêtement, dont il avait retrouvé la véritable coupe, nous imposait le devoir de réclamer contre des assertions erronées. Il y a dans des questions de cette nature un criterium plus assuré que la plus savante théorie, c'est la pratique qui, toute dédaignée qu'elle soit le plus souvent, arrive lentement, mais arrive à coup sûr à faire ses preuves et à reprendre le rang qui lui est dû.

VALMORE.



LE MUSÉE DE LYON

I.

LES PEINTRES LYONNAIS.



A théorie des climats, appliquée par Hippocrate à l'étude des maladies, puis par Montesquieu à celle des institutions politiques, semble depuis quelques années vouloir envahir l'histoire des arts. Cette doctrine, renouvelée des Grecs, présente, il faut l'avouer, un côté séduisant, comme toutes les généralités de ce genre; elle cumule l'avantage de plaire au public par les développements littéraires qu'elle comporte, avec celui d'éviter aux critiques la fatigue de chercher dans les choses mêmes des explications plus sérieuses.

Cette double raison est-elle suffisante pour que nous acceptions comme démontrée la théorie des influences géographiques sur les arts? Nous ne le pensons pas.

Nous concevons parfaitement qu'un médecin étudie avec grand soin l'action des climats et des milieux physiques sur la santé des hommes, et que, à ce point de vue spécial, il reconnaisse aux causes extérieures de cette nature une importance considérable. Nous admettrons encore que ces mêmes causes puissent expliquer quelques-unes des institutions et des lois de certains peuples placés dans des conditions extrêmes de chaleur ou de froid.

Nous reconnaîtrons également, si l'on veut, que les Lapons, les Samoyèdes et les Groënlandais sont trop occupés de ne pas mourir de froid et de faim pour avoir le loisir d'étudier la peinture, tandis que, en compensation, les nègres de la zone torride, brûlés et accablés par la chaleur, s'inquiètent beaucoup plus de rechercher la fraîcheur et de dormir à l'ombre que de cultiver les beaux-arts.

Il est, en effet, parfaitement constaté que la civilisation ne peut arriver à son développement complet que dans les contrées intermédiaires, là où l'âme n'est pas pour ainsi dire écrasée sous le poids du corps et où le climat plus tempéré permet à l'homme d'établir une sorte d'équilibre entre les aspirations morales et les préoccupations physiques.

Qu'on nous dise donc, si l'on y tient, que l'art est impossible, de même que toute autre manifestation intellectuelle, partout où, par l'effet du climat, l'intelligence est fatalement asservie au corps, nous ne le contesterons pas. Mais, franchement, que nous aura expliqué cette explication trop commode?

Nous ne prétendons pas cependant tout refuser à l'influence des milieux physiques, uniquement parce qu'il a plu à quelques-uns de lui trop accorder. Nous ne nions pas même qu'elle puisse parfois se retrouver, même dans les arts et jusque dans les cli–

mats tempérés. Mais plus nous examinons les faits, plus il nous semble constaté que cette influence, en général, est étrangement variable et irrégulière, et qu'il suffit souvent du moindre accident pour la tenir en échec.

Ce qui est certain, c'est que, pour le cas particulier qui nous occupe, il nous a été impossible de rien découvrir qui nous permette de tenter un rapprochement quelconque entre le caractère de l'art lyonnais et celui du climat et du milieu géographique dans lequel il se produit.

L'histoire de la peinture à Lyon se divise en trois périodes parfaitement distinctes. La première s'étend du XIIIe siècle au milieu de XVIIIe; la seconde comprend la fin du XVIIIe siècle et le commencement du XIXe; la troisième commence entre 1820 et 1830.

Si cette division est fondée, comme je pense pouvoir le prouver, cela seul démontre que les questions de climat et de géographie n'y sont pour rien, à moins toutefois d'admettre que dans cet intervalle Lyon ait subi, sans le savoir, plusieurs révolutions géologiques assez considérables pour transformer les aptitudes artistiques de ses habitants.

Pendant la première période, nous remarquons dans les œuvres, du reste assez rares qui sont arrivées jusqu'à nous, qu'il n'existe entre elles aucune ressemblance, aucune analogie. D'où provient cette diversité absolue? d'un fait très-simple. Jusqu'en 1750 il n'y a pas d'école de dessin à Lyon. Les artistes qui y ont laissé leurs œuvres, qu'ils soient de naissance Lyonnais ou étrangers, avant de venir se fixer à Lyon, ont tous été chercher leur éducation artistique plus ou moins loin, à Paris ou en Italie, ceux-ci chez un maître, ceux-là chez un autre. Dans ces conditions il serait vraiment fort étrange qu'il existât entre eux des ressemblances sérieuses à moins qu'on n'admette qu'il suffit pour les faire naître de respirer le même air. Ce serait dans ce cas en effet qu'il faudrait admirer la puissance merveilleuse des milieux physiques.

Dans la seconde période, au contraire, il existe un air de parenté manifeste entre presque tous les artistes lyonnais. Il y en a au musée une douzaine qu'on prendrait volontiers pour des frères siamois. Est-ce le climat de Lyon qui s'est décidé à agir? ou plutôt ne serait-ce pas que depuis 1750 il s'est fondé à Lyon une *École académique des beaux-arts*, qui n'a été organisée complétement qu'en 1807, mais qui, depuis le milieu du XVIIIe siècle, offrait déjà à la jeunesse lyonnaise un enseignement commun, et, ce qui a surtout exercé sur elle une influence décisive, un enseignement dominé par des préoccupations presque exclusivement industrielles?

Entre 1820 et 1830, une tendance nouvelle se manifeste : Orsel, Flandrin, Bonnefond, en sont les promoteurs. Les artistes lyonnais, entraînés par leur exemple et leur influence, cessent de traiter tous les genres de peinture comme un tableau de fleurs et prennent une manière plus large. Mais du jour où ils s'affranchissent de la tradition uniforme de la peinture industrielle et qu'ils reprennent leur liberté, tout caractère commun disparaît entre eux encore une fois. Bien que sortis presque tous de l'École des beaux-arts de Lyon et ayant reçu au moins les mêmes principes, on ne découvre guère entre les peintres de cette troisième période plus de ressemblance que nous n'en avons trouvé entre ceux de la première.

PREMIÈRE PÉRIODE. — DU XIIIe SIÈCLE AU MILIEU DU XVIIIe.

Les œuvres qui nous restent de cette longue période sont peu nombreuses, comparativement au nombre de siècles qu'elle embrasse, si l'on en excepte la peinture sur

verre, qui a laissé de si belles choses dans les vieilles églises. Cependant nous savons par les statuts de la corporation « des paintres d'hystoires et tailleurs d'ymaiges » de Lyon, datés de 1496, que cette corporation était nombreuse et florissante. De plus les archives de la ville nous montrent que les magistrats municipaux ne reculaient pas devant la dépense toutes les fois que le roi ou la reine ou quelque grand personnage passait par Lyon. Or cela se renouvelait très-fréquemment, à cause de la situation géographique de la ville, qui en faisait le seul passage pour aller de Paris en Italie. On ne manquait jamais dans ces occasions d'organiser des fêtes et des entrées triomphales, où la peinture jouait un grand rôle.

Parmi les peintres qui se sont fait le plus remarquer à Lyon pendant le XVI[e] siècle, on cite Jean Perréal ou Jean de Paris, Salomon Bernard, Jean Perrissin, Jean Meignan, Corneille, François Stella. Mais il n'en subsiste rien, sauf une petite toile représentant l'Enfant Jésus debout sur les genoux de sa mère et tenant une branche que broute le mouton de saint Jean. Cette œuvre est attribuée à François Stella.

Au XVII[e] siècle nous trouvons à Lyon le Poussin, Lebrun, Rigaud, Nicolas Bertin, qui y firent quelques tableaux ou en revenant d'Italie ou en y allant. François Perrier, qui plus tard sera chargé de décorer à Paris le plafond de l'ancien hôtel de la Vrillière où est aujourd'hui la banque de France, fit pour les chartreux de Lyon et pour plusieurs églises un grand nombre de tableaux, dont il ne reste que le souvenir. Si nous en jugeons par ce qu'en rapportent les contemporains, il passa de son temps pour un peintre distingué. Ce qu'il y a de sûr, c'est que le seul tableau de lui que possède le musée de Lyon ne répond guère à cette appréciation. Ce tableau est rempli par un énorme Goliath couché sur le dos et la tête coupée, auprès duquel se tient à genoux un petit David sans expression. La peinture est noire, et le cadavre du géant se présente dans un raccourci des plus problématiques et des moins gracieux. De Jacques Stella, né à Lyon en 1596, mort à Paris en 1667, le musée de Lyon possède trois toiles de caractères très-différents : une pastorale, un tableau religieux, un portrait.

La première a 15 centimètres de haut sur 30 de large. Dans un assez joli paysage, sous des arbres, une paysanne danse avec son mari, qui tient un petit enfant à cheval sur son cou. Derrière la femme on voit un enfant un peu plus grand. A droite du tableau, assis sur l'herbe, une femme et un homme qui porte à sa bouche un bâton en guise de clarinette. A droite deux chèvres. L'ensemble est gracieux; l'attitude et le mouvement du père sont bien enlevés et le geste de l'enfant assis sur son cou avec ses mains étendues est très-vrai; mais pour la mère, au premier abord on ne distingue pas bien nettement si elle est assise ou si elle danse.

Le tableau religieux représente des anges en adoration devant l'Enfant Jésus. L'un d'eux prend dans la crèche de la paille sur laquelle l'Enfant a reposé et la baise avec respect. Contrairement à ce qu'on dit de Jacques Stella qu'il a excellé à représenter les Vierges et les Enfants, dans le tableau que nous avons sous les yeux, ni la Vierge ni l'Enfant ne sont beaux. L'ombre qui frappe sur une partie de la figure de Marie lui fait faire une sorte de grimace. Ce défaut tient peut-être à ce que certaines parties du tableau semblent avoir poussé au noir; ce qui les fait contraster avec les autres, dont le coloris est resté assez lumineux. Mais ce qui me paraît le moins heureux, ce sont les figures de Dieu le Père et du Saint-Esprit, qui apparaissent dans les nuages presque aussi nettement accusées que si elles étaient sur le premier plan. L'ensemble, un peu froid, a cependant assez grand air.

Le portrait, qui est celui de Stella peint par lui-même, est bien supérieur. C'est une

œuvre vraiment belle, pleine de hardiesse et d'énergie, mais cependant plus remarquable par la vigueur de l'exécution que par la puissance de l'expression morale.

Nous passons rapidement sur les noms moins connus, tels que ceux de Charmeton, Leblanc et Panthot, pour arriver à celui qui, au XVII[e] siècle, occupe incontestablement le premier rang parmi les peintres lyonnais : nous voulons parler de Thomas Blanchet.

Blanchet n'était pas Lyonnais. Il est né à Paris en 1617, mais c'est à Lyon qu'il a passé presque toute sa vie et c'est là qu'il a fait tous ses ouvrages. Après être allé à Rome, où il reçut les leçons d'André Sacchi et les conseils du Poussin, il revint à Lyon pour décorer l'Hôtel de ville, qui venait d'être construit par Simon Maupin, et y resta jusqu'à sa mort, en 1689.

Il a fait un très-grand nombre de tableaux religieux. On en cite une cinquantaine. Il n'en reste plus à Lyon que trois. L'un, qui est dans l'église Saint-Polycarpe, représente la *Nativité de Jésus-Christ*. La Vierge est assise tenant l'Enfant sur ses genoux. En face les bergers se pressent pour voir le nouveau-né. Au-dessus se tiennent des anges. Le tout constitue un tableau bien composé, où le mouvement ne manque pas et dont la couleur serait fort agréable sans une grande serviette blanche qui est sous l'Enfant et qui crève les yeux.

Dans une chapelle de l'église de l'Hôtel-Dieu est encore une Vierge agenouillée près du corps de Jésus détaché de la croix. Ce n'est certainement pas un des meilleurs ouvrages de Blanchet, non plus que la *Notre-Dame-des-Sept-Douleurs* qui se voit au musée des artistes lyonnais. Marie avec *quatre* épées enfoncées dans le cœur est debout à côté du corps de son fils qui est assis par terre, soutenu par un petit ange. Un autre ange, également petit, baise les pieds de Jésus. Les figures ne sont pas belles, mais l'expression de la douleur de la Vierge est suffisamment rendue. Le corps du Christ est bien étudié et le relief en est assez vigoureux. Mais il y a une opposition forcée et choquante entre les tons roses des anges et la pâleur livide du cadavre.

Du reste, ce n'est pas dans les tableaux de ce genre qu'il faut aller chercher Blanchet. Blanchet a été avant tout un décorateur, dans le meilleur sens du mot. La fougue et la hardiesse de son génie se plaisaient surtout dans les grandes compositions qui tolèrent quelque négligence dans le détail. C'est là qu'il se sentait à son aise et qu'il pouvait se déployer tout entier. Quand on regarde ces grands plafonds qu'il a décorés, il semble que tout soit venu là se placer de soi-même. Il est impossible de rien imaginer qui rappelle moins l'effort. Les mouvements, les gestes, les attitudes sont simples et naturelles. Les raccourcis, souvent très-énergiques, n'ont cependant rien qui étonne. Il faut y réfléchir pour les apercevoir. Il a parfaitement entendu la manière de composer et de disposer un plafond, et ne s'est pas contenté, comme il arrive trop souvent, de mettre à plat un tableau qui pourrait tout aussi bien être vu debout. Ses plafonds sont faits pour planer, et l'on ne peut les imaginer autrement placés. Les conditions de la perspective aérienne y sont admirablement comprises et observées, ce qui fait que le tableau s'enlève pour ainsi dire de lui-même. La dégradation des teintes dans les plans éloignés contribue à entretenir cette illusion et semble ouvrir à l'œil un espace infini. Malgré le nombre des années, le coloris est demeuré très-frais, beaucoup plus doux à l'œil que dans ses tableaux d'église.

Outre les plafonds des deux *Salles du Consulat* et de *la Conservation*, Blanchet avait décoré le grand escalier, la salle Henri IV et le salon principal, qui est sur la façade du côté des Terreaux.

Les peintures du grand escalier ont été fort altérées par l'humidité du climat de Lyon, car à ce point de vue il faut bien reconnaître que malheureusement le climat n'est pas toujours sans influence sur la peinture. Celles de la grande salle ont été complétement détruites par un incendie en 1674. Celles de la salle Henri IV, dont la moitié avait été brûlée dans la même circonstance, ont pu être restaurées par Blanchet lui-même. Mais de la grande salle il ne reste rien qu'une esquisse peinte, qu'on a retrouvée par hasard, il y a quelques mois, dans les greniers de l'Hôtel de ville.

Cette esquisse, qui a souffert de ce long abandon, va être restaurée prochainement par les soins de M. Martin-Daussigny, le directeur des musées de Lyon, et sera prochainement placée dans la galerie des Peintres lyonnais. Quoique réduite au vingtième à peu près, elle permet parfaitement de juger ce que devait être la décoration de la grande salle, et l'on y retrouve toutes les qualités que nous avons signalées dans les plafonds qui existent encore. Non-seulement l'ordonnance générale en est très-belle, très-décorative et admirablement appropriée à la destination de l'œuvre totale, mais les divers sujets qui la composent y sont traités avec un soin qu'on ne s'attendrait pas à rencontrer dans une esquisse.

Le plus remarquable rappelle un des faits principaux de l'histoire de Lyon. Sous Charles VIII, les Lyonnais, fatigués d'avoir à défendre par les armes leurs libertés communales contre les atteintes incessantes de leurs archevêques, demandèrent et obtinrent d'être réunis à la couronne de France. On voit d'un côté la France avec sa couronne murale debout dans une attitude souveraine. En face d'elle la ville de Lyon s'avance en s'inclinant. Entre les deux est le roi, qui prend la main de Lyon pour la mettre dans celle de la France. Cette scène, dans sa simplicité, a je ne sais quelle grandeur qui devait être bien plus frappante encore dans les proportions de l'œuvre définitive.

Blanchet était en même temps sculpteur et architecte, comme l'avaient été presque tous les grands artistes du XVIe siècle. Il a fourni un nombre incalculable de dessins pour des autels, des tabernacles, des ornements de chapelle, des tribunes pour une foule d'églises, et il a contribué pour une grande part aux embellissements du palais Saint-Pierre.

Presque toute cette œuvre immense a péri faute de soin, comme il arrive trop souvent dans les églises. S'il ne restait les plafonds de l'Hôtel de ville, le nom de Blanchet, si illustre il y a deux cents ans, pourrait disparaître dans l'oubli sans que personne s'en aperçût et songeât à protester.

Blanchet est mort en 1689 et n'a pas été remplacé à Lyon. On peut dire que l'histoire de Blanchet et de Jacques Stella comprend toute celle de la peinture à Lyon pendant le XVIIe siècle. Les peintres que l'on cite à côté d'eux, sauf Van der Kabel, paraissent être demeurés bien au-dessous de ces deux remarquables artistes.

EUGÈNE VÉRON.

(*La suite prochainement.*)



LA CHARITÉ

MÉDAILLON.



Le médaillon dont nous donnons la gravure, d'après le *Trésor de numismatique,* a été rapporté d'Italie par Paul Delaroche : on n'en connaît pas l'auteur. Il représente la Charité personnifiée par une femme debout qui porte deux enfants dans ses bras et en a cinq autres autour d'elle.

Ce joli groupe, malgré le nombre des figures qui le composent, offre une belle ligne exempte de confusion; il est entouré d'une couronne d'olivier, symbole de paix. On lit en bas une inscription latine dont voici le sens :

« Les Latins m'appellent *Dilectio,* les Grecs me nomment, dans leur langue, *Agapè.* Pourquoi ne suivrais-je pas volontiers le Dieu qui m'ordonne de servir mon prochain? »

Dans le dogme chrétien, la Charité est une des trois vertus théologales; dans la légende, c'est une grande sainte, sœur de sainte Foi et de sainte Espérance; toutes les trois furent martyrisées en même temps que sainte Sagesse (Sophia) leur mère. Raphaël, André del Sarte et plusieurs grands maîtres de la Renaissance ont personnifié la Charité sous la forme d'une femme secourant des petits enfants : avant eux les sculpteurs du moyen âge avaient montré des conceptions analogues dans la décoration de nos églises.

La Charité est-elle un type particulier à l'art chrétien? Le catalogue du Louvre dit en parlant du fameux groupe des trois Grâces, par Germain Pilon : « Ce sont bien les Grâces, mais les Grâces chrétiennes, presque des Charités, et telles qu'on a pu les confondre avec les vertus théologales. »

On sait que le groupe antique des trois Grâces, qui a servi de modèle à Raphaël, figurait jusqu'à ces derniers temps dans la cathédrale de Sienne. Sans doute leur nudité est contraire à tous les principes de l'art chrétien, mais le symbole antique est moins éloigné qu'on ne le croit de la conception moderne.

La forme pratique de la charité chez les anciens était l'hospitalité; les dieux d'Homère se déguisent en pauvres et parcourent les villes pour éprouver les hommes. La réciprocité du bienfait et de la reconnaissance était exprimée dans l'art grec par



LA CHARITÉ. (Médaillon.)

trois jeunes filles se tenant mutuellement enlacées. Ce que l'une reçoit de l'autre, elle le rend à la troisième, et ce perpétuel échange d'affection et de services, qui est la base de la société et le charme de la vie, nous fait comprendre le nom de Charités que les Grecs donnaient à ces déesses.

Quand nous employons le mot de Grâce, il faut nous rappeler qu'on dit : accorder une grâce, rendre grâce; mais comme ce mot signifie à la fois bienfait et élégance, les modernes ont, en général, négligé le premier sens pour ne s'attacher qu'au second. Dans un bas-relief du Vatican, un malade remercie Esculape de lui avoir rendu la santé : les trois Grâces, placées près du dieu de la médecine, expriment à la fois le bienfait accordé et la reconnaissance du malade.

Mais l'art chrétien a trouvé l'expression la plus naturelle de l'idée de charité en représentant par des petits enfants les misères et les faiblesses à secourir. Il a résumé cette vertu sous sa forme la plus touchante en la confondant avec l'amour maternel.

***



LETTRES ANGLAISES[1]

IV.

PEINTURE RELIGIEUSE.

Pour mémoire.

Le génie anglais est rebelle à cette branche de l'art, mais il peut se consoler en constatant que l'Europe entière en est là.

Notre génération n'aura connu que deux maîtres qui, dans des voies complétement opposées, ont compris la peinture religieuse et en ont laissé de magnifiques interprétations : Eugène Delacroix et Hippolyte Flandrin. Tout le reste, menu fretin.

V.

LE PORTRAIT.

Aucun genre ne supporte moins la médiocrité ou ce que l'on est convenu d'appeler, par euphémisme, une honorable moyenne. Or, voilà plus d'un siècle que les portraitistes anglais ont conquis le premier rang, argument sans réplique à opposer aux esprits arriérés qui en sont encore à discuter l'existence de l'école anglaise.

Depuis Sir Joshua Reynolds, la Grande-Bretagne a vu se succéder une pléiade de portraitistes éminents qui, tout en conservant chacun une originalité bien accentuée, n'ont cessé, jusqu'à l'invasion du préraphaélitisme, de s'inspirer plus ou moins directement des grandes illustrations premières de l'école. Quand on voit où en sont aujourd'hui les artistes à la mode qui peignent le portrait, on cherche en vain à s'expliquer, par les résultats atteints, l'abandon des nobles exemples qui ont acquis aux maîtres précédents la plus haute et la plus légitime renommée. Avoir des ancêtres qui s'appellent Sir Joshua Reynolds et Thomas Gainsborough, — un homme de très-grand talent et un homme de génie, — et les renier allégrement, non pas en paroles peut-être, mais en action, ce qui est bien pis, c'est vraiment être pris de vertige et courir droit à l'abîme dans lequel nous voyons sombrer aujourd'hui les mieux doués. Nous avons dit un homme de très-grand talent et un homme de génie, appliquant, contrairement à l'opinion généralement admise, la première qualification à Reynolds et la seconde à Gainsborough que l'on est accoutumé à ranger immédiatement après le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome X, 2e période, page 175.

premier Président de la *Royal Academy.* Selon nous, les positions doivent être interverties; il faut donner le pas aux qualités géniales sur les qualités acquises. Ceci soit dit sans la moindre intention de diminuer les rares mérites de Reynolds, dont nous sommes l'un des plus fervents admirateurs; mais, si nous admirons les œuvres du Président, nous sommes enthousiastes de la peinture de Gainsborough. Chacun sait que Sir Joshua a poussé la passion de l'étude des anciens maîtres jusqu'à détruire de leurs œuvres par l'analyse, pour y saisir les secrets de leur manière; de là cette cuisine picturale à laquelle il s'est livré et qui, l'action des années aidant, a amené la grave altération de beaucoup de ses toiles. Ces poursuites, en quelque sorte chimiques, Gainsborough ne les a jamais connues; il était doué, il s'abandonnait aux inspirations du génie qui vibrait en lui et qui lui a fait produire une série d'ouvrages chaque jour plus chers aux raffinés de l'Art, à cette élite qui seule comprend bien le fier langage du dessin et le chant mélodieux de la couleur. Pour ces passionnés, Gainsborough est et restera un des grands dieux de la peinture, paysagiste aussi brillant qu'il est éminent portraitiste. Avoir de pareils modèles offerts aux hommes d'étude et aux natures de premier jet, et dévier, comme l'a fait la nouvelle école, de toute route sensée, c'est ce qui demeurera inintelligible pour toute organisation bien nette et impartiale, en dépit des sophismes et des paradoxes accumulés dans des livres merveilleusement écrits qui n'ont réussi qu'à démontrer une chose : l'immense talent de leurs auteurs à donner l'apparence d'un corps à ce qui est en réalité l'inanité même. De meilleure peinture et moins d'ingénieux systèmes, voilà pour notre part ce que nous préférerions.

Le Président actuel de l'Académie, Sir Francis Grant, est un des derniers descendants de l'ancienne école; c'est dire qu'il est de mode aujourd'hui de tenir le talent de Sir Francis en maigre estime parmi les gens qui jugent des questions d'art comme les aveugles des couleurs. Un critique qui s'y connaissait peut-être un peu mieux qu'eux, un maître lui aussi, Théophile Gautier, écrivait en 1855 : « Chose rare aujourd'hui parmi l'école anglaise, M. Grant continue les traditions de Lawrence : cette manière de peindre, large, brillante, un peu heurtée, à l'effet comme une esquisse, que l'illustre portraitiste tenait de Reynolds, dont il avait éclairci le ton un peu sombre par ces umineuses nuances argentées qui le font reconnaître entre mille, est abandonnée maintenant *pour un faire patient, léché, minutieux, plus apprécié des gens du monde que des artistes* [1]. » Gautier fait ensuite un vif éloge, éloge très-mérité, de l'envoi du futur Président à l'Exposition universelle de 1855.

Nous ne prétendons pas que d'égales louanges soient légitimes cette année. Sir Francis a soixante et onze ans; un artiste dont la carrière a été si brillante a droit à tout respect et nous nous permettrons de trouver que, de ce côté, ses compatriotes ne pèchent pas précisément par excès. Leurs dédains ne sauraient cependant empêcher de retrouver dans quelques-unes des dernières œuvres du Président des accents qui sont d'un maître; le *Portrait de M. James Hunt* en est le meilleur exemple; si ce n'est pas puissant, c'est d'un artiste qui sait faire valoir son modèle, qui pratique intelligemment la loi des sacrifices, qui peint d'une touche large exempte de toute mesquinerie, et qui reste toujours distingué sans cesser d'être vrai.

Sir Francis n'est pas le seul à se souvenir des illustres ancêtres artistiques que l'on ne saurait trop rappeler à l'école actuelle, armée sans capitaines et marchant par trop à la débandade. Un autre académicien, M. John Prescott Knight, à qui l'on doit de fort beaux portraits, — celui de Cabrera, entre autres, si vaillamment brossé, — est aujourd'hui

1. *Les Beaux-Arts en Europe* en 1855, par Théophile Gautier. 2 vol. in-18, tome Ier, page 47.

affaibli par la maladie, mais son pinceau révèle toujours le vieil athlète habitué à vaincre, dans son *Portrait de Mme Corscaden* et surtout dans celui de *M. W. Howard* qui serait même très-remarquable si l'exécution des mains n'était si négligée. Se contenter aussi de traiter les mains en esquisse, c'est le seul défaut à reprocher à M. J.-J. Napier, qui a reproduit avec infiniment de talent les traits de *feu J.-C. Schetky, peintre de marine de la Reine;* il peint de verve, d'un beau ton, d'une pâte grasse, sans dureté aucune et très-vivant. M. H. Graves se rattache au même groupe ; ses portraits du *comte de Macclesfield,* de la *comtesse d'Ilchester,* de *Lady Constance*



STELLA, PAR M. J. ARCHER. (Croquis de l'auteur.)

Marsham et de *Mme Wemyss,* sont des reflets, mais de bons reflets de Sir Thomas Lawrence; *Mme Wemyss* est de beaucoup le meilleur. Un membre de la *Royal Scotch Academy* est tout spécialement à signaler. Producteur abondant, M. J. Archer est inégal, mais jamais mauvais, et quand il est dans ses jours de veine, il est vraiment excellent. Son contingent ne comprend pas moins de sept cadres, la plupart de grandes dimensions, ce ne sont point les meilleurs, particulièrement ses *Portraits équestres.* Mais *The fair Beauty and the dark one* sont charmants d'arrangement et bien peints. *Mme Fernley* est d'une rare finesse de tons et serait irréprochable si les mains ne prêtaient à la critique, et *Stella, fille du feu capitaine E. Prideaux Chichester,* est un bijou; c'est très-artiste, enlevé de verve, d'une tonalité charmante, d'un goût exquis. Il n'y a qu'à louer. Après avoir étudié attentivement le Salon anglais,

on reste convaincu que personne aujourd'hui n'interprète l'enfance avec autant de talent que M. J. Archer.

Deux académiciens, M. H.-T. Wells et M. G.-F. Watts, ont exposé, le premier six portraits, le second cinq. M. Wells, qui voit le noir en gris, est médiocre et commun; sous son pinceau *M. A. G. Potter* se montre de la plus fâcheuse vulgarité. Ce n'est point le défaut de M. Watts, homme de talent qui s'est laissé choir dans la bouteille à l'encre et y est terriblement enfoncé. Son *Révérend James Martineau,* son *John Stuart Mill,* sa *Lady Arthur Russell* et son *Révérend Harry Jones* semblent tous exécutés au moyen d'un affreux mélange de suie et de plâtre sous lequel disparaissent toutes les qualités qui distinguaient M. Watts. Sa production la moins faible est son *Portrait de Mme Le Strange,* mais cela n'a aucun brio, c'est sourd, terreux, tout à fait impardonnable quand on a pour s'inspirer un si ravissant modèle. Et puis que de lourds péchés à relever à la charge d'un académicien! le dessin de l'épaule gauche est pitoyable; la poitrine n'existe pas; à droite, la bordure du fond avance; en revanche les armoiries placées à gauche constituent une note criarde et semblent en relief par rapport au reste de la toile; il y a un lion héraldique si étrangement placé qu'on le prend à distance pour un ruban rouge flottant hors du chignon.

M. G. E. Hicks est plein de défauts, ils abondent dans son « *Portrait of a Gentleman,* » mais il sait peindre et ses défauts sont de ceux que l'étude corrige; aussi faut-il se souvenir de ce nom-là et lui pardonner le reste de son exposition en faveur des espérances qu'il inspire. Qui ne tient rien et ne promet rien, c'est l'académicien J. Sant qui a exécuté *Les petits enfants de M. Joseph Laycock;* — exécuté est le mot, un vrai massacre des innocents. M. L. Dickinson a traité de la même façon l'illustre *John Bright.*

M. W. W. Ouless a un faible pour les glacis violacés, mais il a des mérites d'exécution qui ne sont pas à dédaigner; son grand chancelier, *Lord Selborne,* est bien brossé. Deux académiciens, MM. Edward Armitage et J. R. Herbert, deux des rares exposants qui aient commis de la peinture religieuse, ont chacun un portrait à l'avenant de leurs tableaux.

C'est volontairement que nous omettons en ce moment MM. Millais et Holman Hunt; nous leur consacrerons à chacun un chapitre spécial.

Les portraitistes étrangers faisaient la plus triste figure à Londres. Sauf un Américain, M. G. P. Healey, qui a peint *M. Thiers,* et a fait preuve de qualités de coloriste, le reste est navrant. Le professeur G. Richter, comme l'appelle le catalogue, a voulu traduire l'intelligente physionomie de la nouvelle belle-fille de la Reine, la *Duchesse d'Edimbourg, — traduttore, traditore;* — M. Heinrich von Angeli s'y est si habilement pris pour le *Prince royal de Prusse* et la *Princesse royale d'Angleterre,* sa femme, qu'on les croirait l'un et l'autre peints sur fer-blanc dont ils ont la dureté, sans parler de l'absence absolue de distinction du dessin et de la pose; — M. Rodolphe Lehmann a eu la main tout aussi heureuse en faveur du baronet *Sir W. Fergusson, chirurgien de la Reine,* et de *The Persian Ambassador;* — enfin M. O. Weber, qui nous a habitué à de moins désagréables surprises, n'a pas mieux réussi le jeune *Prince Christian Victor of Schleswig-Holstein.* La France n'avait pour représentant que M. Yvon, — un bien modeste ambassadeur.

VI.

HISTOIRE.

L'Angleterre possède un seul peintre d'histoire et il n'est pas certain qu'elle s'en doute. En tout cas il n'y jouit point de la haute position à laquelle nul n'a autant droit que lui. C'est de Sir John Gilbert que nous voulons parler. Sa carrière a été des plus laborieuses; c'est une des plus nobles vies d'artiste que nous connaissions; constamment il a marché de progrès en progrès. Pendant de longues années il a fourni à



LE CAMP DU DRAP D'OR

Tableau de Sir John Gilbert. (Croquis de l'auteur.)

des publications illustrées, dans son pays et en France, des compositions pleines d'esprit, d'élégance et de couleur; chacun de ses dessins est une œuvre d'art, et ne sent jamais le procédé comme chez tant de trop fertiles illustrateurs. Il a beaucoup étudié, il a beaucoup vu, il s'incarne admirablement dans l'époque dont il a à s'occuper, à ce point que, sans que vous vous en aperceviez, vous restez convaincu que les faits ont dû se passer absolument comme l'artiste les interprète. Aquarelliste, Sir John, sans perdre aucune des grandes qualités du dessinateur, en a conquis de nouvelles et s'est d'un bond placé au premier rang. Peut-être même la grande réputation de l'aquarelliste a-t-elle nui au peintre aux yeux du vulgaire, sans parler des absurdes systèmes qui ont faussé le goût public et lui font accorder la préférence à des œuvres péniblement et tristement élaborées à l'encontre de toute saine notion de l'Art. Comment espérer que des gens lancés à corps perdu dans l'admiration des infiniment petits, puissent le moins du monde comprendre les nobles qualités du seul tableau

exposé par Sir John Gilbert : *Le Camp du drap d'or*, ce tableau qui est de beaucoup le meilleur de tout le Salon et qui serait des premiers dans n'importe quelle exposition, si brillante qu'elle fût ?

Non-seulement Sir John sait peindre, ce que ne savent pas un régiment d'artistes, mais il le sait de manière à satisfaire les plus délicats ; sa peinture n'est jamais dure, criarde, métallique ; elle est toujours enveloppée, elle révèle toujours une remarquable entente du ton local et des valeurs d'ensemble ; le dessin, toujours très-juste, est de la plus séduisante souplesse, et la composition du plus grand goût. Dans l'histoire, ce maître, — il a tous les droits à ce titre, — s'est, jusqu'ici, attaché aux faits qui côtoient le *genre historique*, mais il peut sans crainte avoir de plus hautes visées, il a en lui de quoi les légitimer. Son *Camp du drap d'or* a une intensité vraiment extraordinaire de vie contemporaine de l'événement qu'il retrace ; on se sent transporté au milieu de ces deux cours du Valois et du Tudor qui luttaient de pompe éclatante, de luxe effréné, de passions adultères et d'insigne fausseté, époque aux apparences aussi brillantes que trompeuses, où le bourreau et le poison se mêlaient à toutes les fêtes, et que Sir John Gilbert, avec un incomparable talent, fait revivre tout entière.

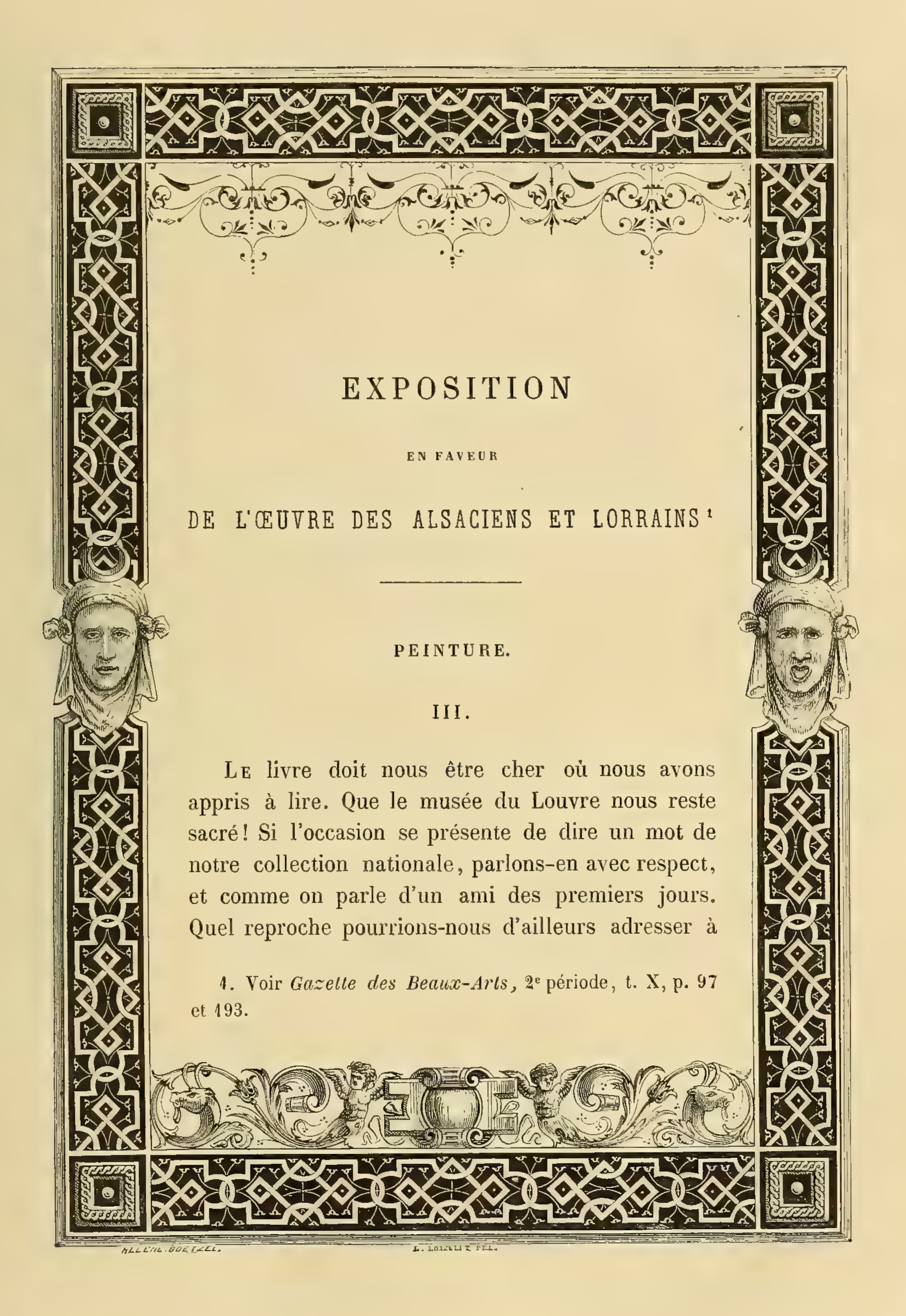
JOHN DUBOULOZ.

(La suite prochainement.)



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1334]



EXPOSITION

EN FAVEUR

DE L'ŒUVRE DES ALSACIENS ET LORRAINS[1]

PEINTURE.

III.

Le livre doit nous être cher où nous avons appris à lire. Que le musée du Louvre nous reste sacré! Si l'occasion se présente de dire un mot de notre collection nationale, parlons-en avec respect, et comme on parle d'un ami des premiers jours. Quel reproche pourrions-nous d'ailleurs adresser à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, p. 97 et 193.

notre cher musée? D'être, çà et là, un peu incomplet et de ne pas nous fournir, sur tel ou tel point de l'histoire de l'art, toutes les lumières que peut réclamer une curiosité insatiable et légitime. Mais ce serait là un regret plutôt qu'une critique; ce serait, si notre voix pouvait arriver jusqu'à Versailles, une demande de crédit, un appel à l'insensible budget. On a déjà vu, dans la nomenclature des artistes dont l'exposition du palais Bourbon nous montre les œuvres, bien des noms qui manquent au catalogue du Louvre. Le même fait va se reproduire pour l'école hollandaise. Et c'est précisément en cela que ces exhibitions d'œuvres d'art sont instructives. Elles nous font voir des manières, sinon des styles, que nous ne rencontrons pas tous les jours; elles jettent un rayon sur des personnalités insuffisamment connues, et elles nous permettent d'apprendre notre métier, ce qui n'est pas une médiocre joie.

Le grand portraitiste hollandais Anton Mor, ou Antonio Moro, n'est point ignoré des visiteurs du Louvre. Nous avons de lui le *Nain de Charles-Quint,* appuyant sa main gauche sur un chien gigantesque au collier blasonné. Cette peinture, solide et forte, a droit à tous les respects; mais, dans sa tournure purement italienne, elle pourrait faire prendre le change sur le caractère véritable du talent de Moro. Il était d'Utrecht, comme on le sait bien, et sa vie errante s'étant promenée en Espagne, en Angleterre, partout, il a pu perdre un peu l'accent natal et se révéler, en définitive, comme un Batave très-mélangé. Charles Blanc l'appelle le Titien de la Hollande. Un autre critique reconnaîtra en lui un contemporain d'Holbein, et si l'on se rappelle son séjour à Madrid, on pourra lui trouver quelque rapport avec Coello. La vérité est que tous les courants du XVI[e] siècle se sont mêlés dans le verre où il buvait.

La personnalité de Moro n'en est pas moins très-forte. J'en prends à témoin les deux panneaux exposés par M[me] la comtesse Duchâtel, œuvres maîtresses d'un homme qui mériterait une gloire meilleure. Ce sont des volets détachés d'un triptyque. Dans le premier s'agenouillent un gentilhomme et ses deux fils; dans le second, une femme fait dévotement sa prière. C'est une demoiselle de noble maison, car son écusson — de gueules à la tour d'or — affecte la forme d'un losange. Ces fiers portraits, considérés comme révélation historique, montrent combien les âmes du XVI[e] siècle avaient gardé le sérieux des âges antérieurs. Le sentiment d'une conviction absolue rayonne sur ces visages austères et passionnés, et, ici, le peintre n'est pas moins convaincu que ses modèles. Les têtes, en pleine lumière, ne cachent rien; les vêtements, strictement copiés sur nature, allient la sobriété à la richesse; les colorations sont extrêmement montées, mais elles n'ont rien de vénitien. Enfin, si l'on étudie le procédé

de travail, on remarquera que, dans les chairs surtout, le pinceau dissimule la touche et l'absorbe, en quelque sorte, par un faire lisse et caressé. C'est la méthode des Pourbus et de Josse Van Cleef; c'est celle de tous les portraitistes du Nord au XVI[e] siècle.

Ce n'est guère que vers 1610 ou 1620 que l'idée vint aux Hollandais d'attaquer avec hardiesse le panneau ou la toile, et de manœuvrer la brosse de façon à lui faire dire plus spirituellement les choses. Le bon Mirevelt, héritier des maîtres du XVI[e] siècle, faisait encore de la peinture propre et tranquille, lorsque Frans Hals s'insurgea. Nous avons à l'Exposition plusieurs morceaux de sa main. Les portraits de Scriverius et de sa femme, représentés en buste et de moyenne dimension, dans des ovales simulés, sont assez voisins de la première révolte. (Collection Wilson.) Hals les peignit en 1626. A cette date, il est loin d'être encore l'homme emporté dont les furies nous étonneront plus tard; mais il est déjà un « toucheur » exquis, preste, prodigieusement spirituel. Il est sincère cependant, il reste respectueux de la personnalité humaine. La même collection nous montre le portrait d'un membre de la famille Van Westrum, élégante figure excellemment gravée par Waltner. Cette peinture, d'un accent si distingué et déjà si mâle, serait de 1645. C'est encore à M. Wilson qu'appartient l'*Homme à la canne*. L'exécution en est très-hardie, et elle confine presque à la violence, si du moins on songe aux modestes allures du commencement.

Le petit portrait de Wilhem Van Heythuysen appartient à M. Double. Bürger a parlé de cette peinture, à la fois si large et si fine, dans son article sur Frans Hals[1], et la *Gazette* en a donné la gravure par J. Jacquemart. Van Heythuysen a été placé entre Scriverius et sa femme, et l'on peut mesurer la distance que Hals avait parcourue et l'audace de la nouvelle manière qu'il inaugurait. Enfin voici, avec son bienveillant sourire maternel, notre amie la *Femme au gant*, dont M. Rothan est justement fier, et qui, elle aussi, a été gravée dans la *Gazette*. C'est à regret que nous ne citons que les pièces capitales, car Hals est toujours intéressant. On voit que le peintre de Harlem a au musée du palais Bourbon des œuvres que Bürger n'a point connues : elles ne peuvent qu'ajouter à la haute estime que le fougueux portraitiste a légitimement reconquise.

Pour Rembrandt, nous n'avons pas eu le loisir de réaliser notre idéal. Comme le personnage de Shakespeare qui, dans un moment tragique, aurait donné son royaume pour un cheval, nous aurions donné un empire pour avoir une échelle. Il eût été bon de causer en tête-à-tête et de très-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1[re] période, t. XXIV, p. 232.

près avec les superbes portraits que la surabondance des richesses a dû faire reléguer à des hauteurs inaccessibles aux petits critiques. Quelques-uns de ces Rembrandt doivent porter des dates, et l'on sait que lorsqu'on parle de ce grand maître, il faut être attentif à l'histoire. Il a tant changé dans son constant effort, et son rêve a eu des physionomies si diverses! Ici, nous avons le point de départ dans un tableau relativement faible, mais singulièrement instructif, le *Saint Pierre dans sa prison*. Ce tableau, qui vient de la collection Van Brienen, appartient à M. Édouard André. Il date de 1631. Celui qui devait avoir toutes les audaces s'y montre encore timide et empêché. On voit qu'il s'est donné une peine infinie pour peindre la tête du prisonnier. Mais nous avons déjà dans ce visage sillonné de rides la recherche du caractère; nous avons aussi, dans l'ensemble de la coloration, ces beaux tons bruns et roux qui seront la dominante de la palette rembranesque. Mais combien le progrès fut rapide! Dès l'année suivante, Rembrandt peint le portrait de ce personnage inconnu et de fine race qui porte, avec un vêtement noir, une petite collerette ruchée. (Collection de Mme de Sagan.) Nous voulons parler du cadre ovale signé *Rh. Van Ryn, 1632*, tableau exceptionnel, où le coloris n'est pas roux, mais gris et doré, et où la délicatesse du pinceau est admirable. Il y a déjà beaucoup de savoir dans cette peinture, mais aussi beaucoup de réserve et de sagesse. C'est d'ailleurs le moment de la *Leçon d'anatomie*, et, à voir le fleuve couler si pacifiquement dans son lit, nul ne peut prévoir ses débordements futurs. Peu à peu Rembrandt s'émancipe; il devient le maître aux irrésistibles vaillances. Nous le voyons superbe de force et de sentiment dans le *Christ* de la collection de M. Sedelmeyer et dans le portrait de l'ancienne galerie Pourtalès. Enfin le catalogue désigne, sous le titre de « Portrait d'homme riant », une peinture assez farouche et déchaînée, qui appartient à M. Double, et que Jacquemart a gravée pour la *Gazette*. Ce rieur, c'est Rembrandt lui-même. L'auteur de cet article n'a pas été le dernier à étudier ce tableau lorsqu'il arriva à Paris. Bürger, qui venait de le recevoir, lui écrivait : « Venez voir le vieux lion. » Et, en effet, il est terrible, il est hérissé; il va mourir, et il rit. A cette date suprême, Rembrandt n'avait guère de clients; pauvre et délaissé, il ne se préoccupait plus du goût des amateurs timides; il se livrait follement, avec rage, à l'excès de sa fantaisie. Il y a dans ce portrait une sorte d'audace enivrée, un mépris souverain pour le vulgaire, un commencement de délire. L'œuvre est d'une singularité troublante : c'est bien Rembrandt néanmoins, et c'est ainsi qu'il a fini. Nous avons là son testament.

J'arrive à une peinture qui n'a pas été assez remarquée et dont l'étran-

geté aurait dû cependant intriguer les curieux. Sous le n° 698 figure, avec le nom invraisemblable de Gérard Dov, un portrait de femme en buste, d'un aspect délicat, propre et presque neuf. Les colorations sont pâles, le fond est gris neutre. Lady Ashburton, qui possède ce portrait, et les catalogueurs, un peu pressés, qui ont publié en toute hâte le livret de l'Exposition, n'ont pas examiné d'assez près cette peinture singulière. On y lit très-distinctement un monogramme composé d'un P et de deux autres lettres accolées, D et G. Je ne suis pas fâché de présenter à ceux qui l'ignorent l'honnête peintre de Harlem, Pieter de Grebber. C'est bien lui. Ce Grebber, qu'il ne faut point confondre avec son père Frans, est né en 1590. La date de sa mort n'est pas connue ; mais les quatre tableaux que possède le musée de Harlem sont datés de 1628 à 1637, et l'on sait d'ailleurs que Pieter entra dans la gilde en 1632. Ce que nous avons vu de lui s'accorde très-bien avec la situation de l'école hollandaise en ces années de débrouillement, où Hals se demande s'il convient de s'exaspérer, où Rembrandt va débuter par des œuvres timides. Pieter de Grebber n'avait pas ces inquiétudes. Il est toujours resté sage. Il est presque monochrome, ou du moins la gamme de ses couleurs est très-restreinte dans ses tonalités d'un gris blond sur lesquelles jouent des lilas pâles ou des bruns modérés. Le portrait exposé par lady Ashburton est un type excellent de cette manière assagie et dont la clarté systématique tient à peine compte des ombres.

Je ne me rappelle pas si Bürger a connu les deux T. de Keyser de M. Chaix d'Est-Ange, un portrait d'homme, un portrait de femme. Le monogramme habituel manque à ces peintures, d'ailleurs authentiques. Elles ont de la dignité, du sérieux; la flamme n'y est pas. Ces Hollandais de 1630 étaient des gens tranquilles. Décidément Rembrandt et Frans Hals ont fort bien fait de jeter quelques pierres dans cette mer de Harlem aux eaux dormantes.

Johannes Verspronck fut un de ceux qui commencèrent à agiter un peu la peinture, à chercher dans l'exécution la virilité et le libre caprice. C'est un maître rare et un maître inégal. Il est visible qu'il a connu Frans Hals et qu'il a essayé d'imiter sa bravoure. Nous attachons un grand intérêt au portrait de femme exposé par M. Maurice Cottier. Il est signé : *J. Verspronck. An. 1641.* Rien de plus individuel ne se peut voir et rien de plus vivant. Cette femme inconnue n'est pas belle; mais elle est d'une laideur attrayante, avec sa petite tête ronde et son air « bon enfant » ; la robe noire, la large collerette sont des merveilles d'exécution. Mis en vente à Paris en 1873, ce rare portrait pouvait disparaître. Il faut remercier M. Cottier de l'avoir conservé à notre étude.

Terburg est bien connu; mais quelle joie de le retrouver plus fin et plus velouté que jamais dans le portrait de Jean de Witt! (Collection de M[me] Duchâtel.) C'est là une peinture exquise. La *Toilette de la petite fille*, à M. Heine, est un Terburg dans les tons chauds, avec des carnations relativement claires, et cette douceur d'exécution qu'on ne saurait trop admirer puisqu'elle se concilie avec la liberté et la largeur. La *Gazette* a gravé en 1869 la *Jeune Femme et le Cavalier*, qui appartenait alors à M. Delessert et qui est aujourd'hui chez M. Hottinguer. Tout cela est excellent et peut servir de leçon à nos petits peintres de genre qui font du satin et de l'élégance. Ils y apprendront comment le fin détail peut faire bon ménage avec l'ensemble, et pourquoi leurs tableaux ne nous agréent pas quand ils manquent d'unité et d'enveloppe.

Van der Meer de Delft ne pouvait être absent de la fête. Les deux tableaux qu'expose M. Double viennent fort à propos pour confirmer ce qui a été dit récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts* au sujet des modifications qui se produisirent chez ce maître et qui le firent si différent de lui-même. Il y avait deux *Géographes* à la vente Pereire. M. Double s'est contenté d'en prendre un : c'est celui qui, assis et lisant, porte la main sur une sphère comme s'il voulait avec ses doigts étendus se rendre compte d'une distance. De même que son compagnon de l'ancien cabinet de M. Dumont à Cambrai, ce *Géographe* est vêtu d'une robe de chambre d'un gris bleuâtre. Les fonds de l'appartement, où l'on aperçoit une bibliothèque, ont aussi pour dominante des gris très-fins; le tableau est clair ou du moins sans violentes oppositions de blanc et de noir. Mais voici l'idéal qui change. Dans le *Soldat et la Jeune Fille qui rit*, si bien gravé par J. Jacquemart, l'effet est tout entier cherché dans le contraste. Les deux figures, d'un ton ultra-vigoureux, s'enlèvent comme des taches sur le fond calme d'une muraille que décore une grande carte de géographie. Ce tableau est, par la couleur et l'exécution, d'une robustesse incomparable. Ici s'explique le mystère des origines. Van der Meer procède de Rembrandt et de Nicolas Maas; mais il a l'aplomb de croire qu'on peut être encore plus vibrant que ces maîtres, et qu'il faut opposer des bruns presque noirs à des gris presque blancs. Toutes les hardiesses sont autorisées quand elles réussissent. Van der Meer a fait là une de ses œuvres les plus caractéristiques; mais on conviendra qu'elle ressemble peu au *Géographe* et moins encore à la *Jeune Fille qui se pare*, de la galerie Suermondt, où Van der Meer, attendri et galant, semble avoir adouci Metsu. Ce peintre assurément n'aimait pas les redites : son caprice a varié jusqu'à la contradiction.

Aucune révélation bien nouvelle ne nous est faite par les Van Ostade

et par les Jan Steen. Les œuvres exposées sont pour la plupart des œuvres connues et qui déjà nous ont dit leur secret. Interrogeons les paysagistes. Il y a toujours quelque chose à apprendre avec Albert Cuyp. Le voici d'abord peintre de marines (chez Mme la comtesse Duchâtel). Son tableau est petit, mais il est superbe. Par un effet de contraste dont la nature fournissait la donnée, et que Cuyp a poussé à outrance, quelques navires à la coque d'un brun noir se détachent sur une mer grise, sur un ciel gris. Rien de plus violemment harmonieux. W. de Velde reprendra bientôt la même idée ; il la tempérera par sa délicatesse charmante, et peut-être il l'affaiblira. Cuyp est toujours admirable pour le parti pris. On retrouve sa belle lumière dans l'*Intérieur d'étable*, de la collection de M. Heine. Et quelle séve robuste, quel éclat victorieux dans les *Vaches au bord de l'eau* (à M. le baron Bartholdi) ! C'est le tableau de la galerie Delessert, décrit par Charles Blanc[1], gravé par Bracquemont. Il nous souvient que, lorsque cette merveille fut exposée dans l'hôtel de la rue Montmartre, des connaisseurs qui font profession d'ignorer l'enthousiasme disaient en hochant la tête qu'ils avaient vu de plus beaux Cuyp. Ceux des collections d'Angleterre sont peut-être plus vastes, ils ne sont pas plus lumineux. Nous n'avons pas seulement ici la splendeur dorée d'un ciel transparent, la note vigoureuse du terrain se détachant sur l'horizon limpide, nous avons, dans le dessin des animaux simplifiés, dans l'effet d'ensemble, la poésie elle-même et la grandeur.

Des deux Paul Potter exposés au palais Bourbon, il en est un qui nous a beaucoup frappé : c'est celui qui appartient à M. H. de Greffulhe, les *Chevaux au pâturage*. Ces titres ont l'inconvénient de ne rien dire : il faudrait un bout de gravure qui montrerait, avec les chevaux, les deux petites vaches du second plan ; mais le plus habile graveur, n'ayant à son service que du blanc et du noir, serait fort empêché de rendre la chaleur dorée qui enveloppe le paysage et qui caresse de son rayon les herbes de la prairie. Bien que les animaux soient d'une précision admirable, l'effet lumineux est encore plus éloquent. C'est là un Potter exceptionnel : l'artiste qui, parfois, n'est pas exempt de quelque froideur, a évidemment pensé à Albert Cuyp et il s'est réchauffé à son ardent foyer.

Lorsqu'il s'agit du paysage hollandais, on ne saurait oublier l'initiateur, le modeste Van Goyen, qui fait si peu de bruit et dont le silence est si charmant. On sait que l'accapareur des Van Goyen à Paris, c'est M. Rothan. Nous avons jadis rendu justice aux pages intimes qu'il a réunies et qui disent si bien quel fut le talent du maître, petites barques

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 118.

sur l'eau dormante, chaumières cachées sous les arbres, rusticités d'une saveur adorable et pénétrante. M. Rothan n'a pas voulu que ses Van Goyen fussent ignorés des visiteurs de l'exposition alsacienne, il a choisi les plus significatifs, et ceux notamment que la *Gazette* a reproduits. Si des récompenses devaient être données aux exposants, M. Rothan obtiendrait pour ses Van Goyen le prix d'excellence. M. Pillet aurait la seconde médaille avec ses *Bords de la Meuse*, son *Paysage traversé par un cours d'eau* et sa *Halte*. Ces deux dernières peintures sont de 1633. Dirai-je que c'est la bonne année pour Van Goyen? Oui, sans doute; mais il demeure entendu que, quoiqu'il ait modifié le système de ses colorations, Van Goyen a eu du talent toujours, et qu'il ne semble pas s'en être aperçu.

Salomon Van Ruysdaël est issu de Van Goyen. Il est souvent monochrome, ou du moins sa palette, volontairement pacifiée, se contente de jouer sur deux ou trois tons. M. Rothan (déjà nommé!) obtient aussi le prix pour ses Salomon Van Ruysdaël. Mais voici dans l'œuvre du maître un accent qui ne se rencontre pas tous les jours. Dans le paysage qui appartient à M. Louis Viardot et qui date de 1643, Salomon s'est exalté, il a cherché des vigueurs, presque des tons vifs. Il a aussi compliqué le motif, il a sacrifié au pittoresque : c'est le moment où le paysage cherche à plaire. Jacob Van Ruysdaël va venir.

Il est bien tard aujourd'hui pour parler des beaux Ruysdaël du palais Bourbon. Et pourtant il y a plus d'un chef-d'œuvre dont il faut se souvenir. L'*Entrée de la vieille Meuse*, le *Paysage boisé avec cours d'eau*, qui appartiennent à M. de Greffulhe, montrent le maître dans toute sa force; il apparaît plein de poésie intime et de lumière dans la vue d'une plaine exposée par M. de Candamo. Le *Champ de blé*, de M. Rothan, n'a plus besoin d'être célébré. Enfin c'est chez le duc d'Aumale que se retrouve l'étonnant Ruysdaël de la vente de San Donato, la *Plage de Scheveningen*. On se rappelle cette peinture. Des figurines, vêtues de noir, hommes et femmes de bonne compagnie, ont gravi et descendu les pentes sablonneuses des dunes et se promènent sur la plage où le flot vient mourir. La saison n'est déjà plus très-belle; le premier frisson de l'automne passe dans le ciel et le vent frais qui souffle du large fait claquer les plis des mantes dont les dames s'enveloppent. Ce paysage du nord est une merveille de vérité mélancolique et de poésie voilée.

N'hésitons pas à le dire : cette émotion humaine mêlée aux spectacles de la nature, nous ne la retrouvons presque jamais dans Hobbema. Certes les deux maîtres se sont connus : les œuvres le disent comme les textes. C'est bien dans Jacob Van Ruysdaël qu'il faut chercher les origines de

Hobbema. Mais Hobbema a fait la faute de vivre longtemps; il a vu commencer le XVIII[e] siècle, ce qui, pour un Hollandais, est impardonnable. Il eut une longue vieillesse, il s'alourdit, il tomba dans les tons noirs. Cette coloration attristée et qui marque la période finissante de la grande école caractérise le paysage prêté par M. le marquis d'Abzac. Tous les verts y sont tournés au brun; le souvenir de Ruysdaël se retrouve pourtant dans le dessin des arbres aux élégantes silhouettes. La *Forêt* (à M[me] la princesse de Sagan) date d'une époque meilleure. Ici encore, les verdures sont absentes; le paysage est roux; l'air ne court pas entre les branches, la campagne est étouffante et fermée; et cependant l'exécution est forte : l'œuvre parle haut, et dans la chaude sobriété de ses colorations automnales, elle est marquée du cachet d'une robuste unité.

On n'est peut-être pas accoutumé à regarder Van der Heyden comme un grand maître. C'est peu de chose sans doute que de peindre des maisons aux assises de briques finement détaillées, des rues où l'on peut inventorier les pavés; mais Van der Heyden est homme à donner du charme au plus exact procès-verbal. Il est magnifiquement représenté dans la collection de M. Hottinguer — la *Vue d'une place* — et chez M. Double par un petit paysage d'une tournure peu héroïque, portrait fidèle d'une humble maison de campagne entourée d'une barrière de bois et ombragée de quelques arbres. Ici et là, les figurines ont été peintes par Adrien Van de Velde, et je n'ai pas besoin de dire avec quel esprit il s'est acquitté de son office. Van der Heyden et Adrien étaient véritablement faits l'un pour l'autre. On ne cite guère de mariage plus heureux dans l'histoire de la collaboration.

Il faut en finir avec les Hollandais. Je me bornerai donc à citer l'admirable *Marine* de W. Van de Velde (à M[me] de Sagan) que nous avions vue autrefois chez M. de Morny. Cette mer calme, chargée de navires, est aussi belle que toutes celles qu'on peut voir dans le pays qui a accaparé les W. Van de Velde, c'est-à-dire en Angleterre. Il faudrait enfin mentionner çà et là dans les collections d'amateurs heureux un ou deux beaux Van der Neer, et Wynants, et Dubbels, sans oublier Emmanuel de Witte, qui peint si bien les intérieurs d'église; Hondekoeter, le maître de la basse cour aristocratique, et Kalf, qui n'a pas son égal pour faire chanter la note jaune d'un citron avec la note bleue d'une faïence de Delft ou d'Amsterdam.

L'école espagnole n'a pas été tout à fait oubliée. Nous avons même eu la joie de voir à l'Exposition, mais pendant deux mois seulement, un Velasquez incontestable, le portrait d'une infante, qu'on n'avait peut-être

pas assez remarqué chez M. de Morny et que possède aujourd'hui Mme Lyne Stephens. La jeune princesse est debout dans le lourd costume dont l'Espagne du XVIIe siècle surchargeait les enfants de race royale. Près d'elle est une chaise recouverte de velours rouge sur laquelle est couché un adorable petit chien à poils soyeux. La jeune fille pose la main sur la tête de la pauvre bête, pour lui faire comprendre que le moment de jouer n'est pas venu et qu'il faut poser sagement devant le *pintor de camara*. Le motif, on le voit, diffère peu de ceux que Velasquez a si souvent traités dans ses portraits officiels; mais l'exécution est une merveille. Le sentiment de la vie et de la réalité éclatent dans cette peinture où tout semble facile et venu du premier coup. Certes Rubens est un beau peintre, et Van Dyck aussi; mais ni l'un ni l'autre n'aurait fait comme Velasquez la somptueuse robe de velours noir dont la petite infante est vêtue. Pour toutes ces choses qui tiennent au pur pittoresque, Velasquez a été un ouvrier sans pair.

Le Ribera de MM. Lavalard, le *Miracle de saint Grégoire le Grand*, paraît assez vigoureux d'exécution et de pinceau; mais il est furieusement noir; on l'a, de plus, relégué dans un coin peu clair, et nous avons dû nous contenter d'entrevoir une signature que nous n'avons pas lue. Les fatalités du classement et le défaut de place ont aussi forcé les organisateurs de l'Exposition à mettre à contre jour une toile étrange et farouche, l'*Arrestation de Jésus*, de Theotocopoli. Cette peinture, que le bon Gautier aurait le droit de qualifier de truculente, appartient à M. Piot. C'est l'esquisse terminée du grand tableau conservé dans la sacristie de la cathédrale de Tolède. Nous avons vu l'original, et il nous souvient que ce drame, où la couleur exaltée joue avec l'ombre et avec le deuil, nous a fait penser à Delacroix. L'esquisse de Theotocopoli est une rareté et elle valait une place meilleure. Il est bon que le public, trop habitué aux choses tempérées et chétives, soit quelquefois mis à même d'étudier l'art dans ses exagérations et dans ses violences.

On peut reprocher à Murillo d'avoir fait beaucoup de concessions à ce que le P. Lemoyne appelait la « Dévotion aisée », à la religiosité mondaine et presque galante. C'est un point curieux de l'histoire qu'un peintre espagnol ait pu être fade. Murillo l'a été quelquefois, et, chose plus grave, il a même été banal, il s'est répété sans cesse, il a inondé les couvents de peintures doucereuses. L'*Enfant pasteur*, dont la reine d'Espagne a fait présent à M. Guizot et qui a récemment changé de propriétaire, est un des nombreux exemplaires, d'ailleurs parfaitement authentiques, d'un type souvent reproduit par l'artiste de Séville. C'est une vignette qui, dans sa gamme dorée, n'a rien qui puisse déplaire. Certes,

le maître fut bien des fois éclatant et fort; néanmoins, et j'ai regret à le dire, Murillo est le commencement de la dévote imagerie de la rue Saint-Jacques.

Il ne reste plus à citer que le grand écervelé Francisco Goya. Il n'est pas sérieux tous les jours; mais sa facilité tient du prodige et il a par-dessus tout le don de renouvellement. Son œuvre compliquée touche à Velasquez, elle aboutit à Prud'hon en passant par Tiepolo et Fragonard. Goya est terrible et il est charmant; il est sinistre et il est amoureux. J'aimerais à pouvoir un jour mettre un peu d'ordre dans mes notes et faire à mon loisir un portrait de ce puissant fantaisiste. Le moment serait mal choisi. Nous avons cependant à l'Exposition le *Picador enlevé sur la corne d'un taureau* (à M. de Candamo). C'est une scène prise sur nature dans ce cirque dont Goya était l'un des habitués et dont il a si bien conté les sanglantes tragédies. La peinture date des derniers temps du XVIIIe siècle; elle en a l'esprit et les colorations raffinées. Quant au portrait du *Jeune Homme en habit gris*, exposé par M. Goupil fils, il était autrefois chez M. de Salamanca, dans un palais assez voisin du Prado. Il nous semble le voir encore à la place qu'il occupait en 1866. Cette peinture, qui n'est peut-être pas de premier ordre dans l'œuvre de Goya, dit pourtant quelque chose de l'une de ses innombrables manières. C'est un portrait qui a été peint très-vite, sans la moindre prétention, et qui est toutefois fortement marqué de l'esprit du temps. Le costume est intéressant. Debout et tenant à la main un chapeau tellement démesuré qu'il semble caricatural, ce Debucourt espagnol est vêtu d'un habit gris dont les basques sont doublées d'une soie violette. Sa culotte est d'un gris noir à rayures verticales. A ses pieds se pelotonne un petit chien blanc frisé et décoré d'un pompon rouge. Dans le ton des chairs, dans le blanc du gilet, il y a une harmonie à la Greuze. Le jeune homme n'a pas l'air absolument spirituel, et son élégance se tempère d'une sorte de gaucherie exotique qui est la plus amusante du monde.

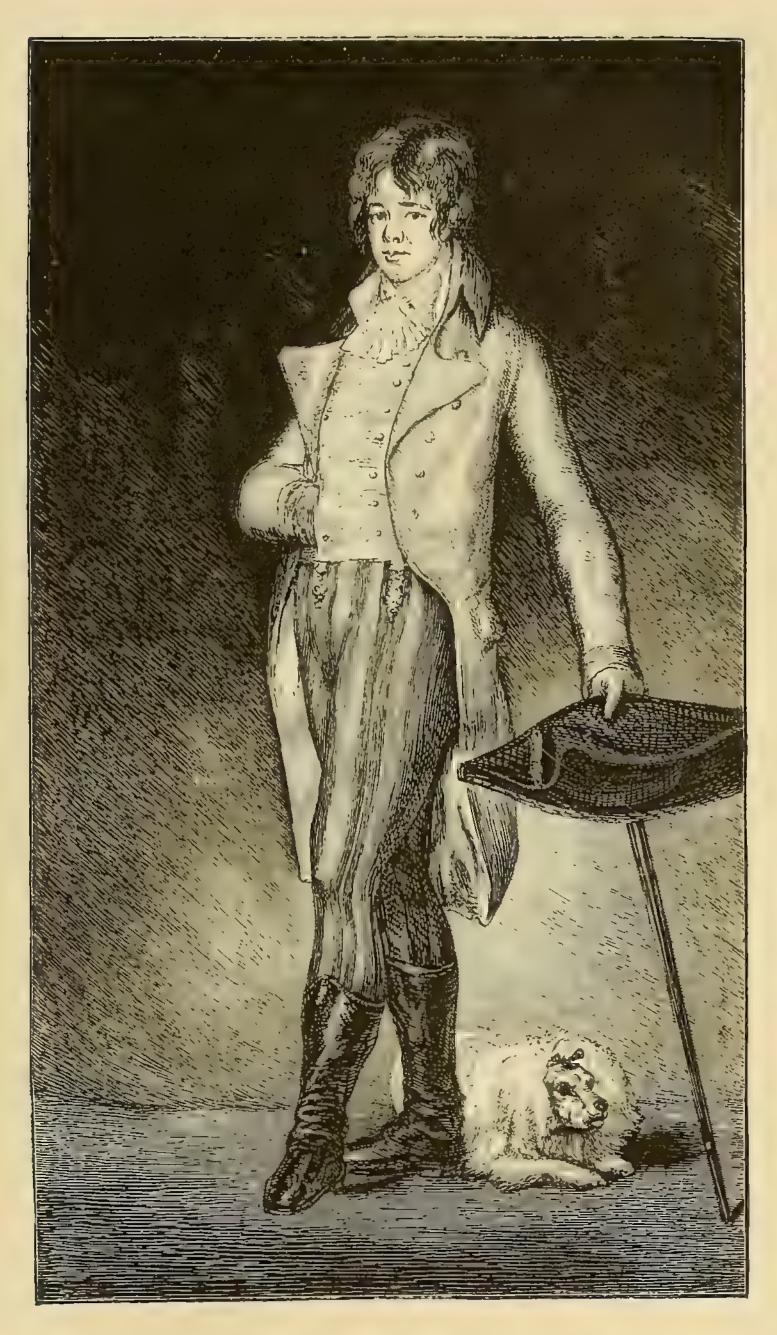
Deux maîtres, Lucas Cranach et Holbein, représentent l'école allemande. Les Cranach étaient connus : ce sont les portraits de Théodore Veit et de Luther (à M. Rothan) et les *Deux Fiancés* (à M. Paul de Saint-Victor). Le catalogue en mentionne quatre autres; mais notre mauvaise fortune ne nous a pas permis de les trouver. Nous le regrettons, car Cranach n'est pas sans nous intéresser; il y a une irrésistible séduction dans sa douce barbarie.

Quant à Holbein, il ne semble pas que ce soit encore un maître bien déchiffré. S'il fallait accepter l'erreur commune, Holbein aurait peint à lui tout seul des milliers de personnages du XVIe siècle. Nous ne croyons

pas à cette fécondité. Les collections particulières et même les musées sont encombrés d'Holbein chimériques. Au palais Bourbon, nous n'en avons véritablement reconnu qu'un seul, celui de la galerie de Mme Duchâtel, qu'on croit être le portrait de Jean Carondelet. Le personnage est-il bien nommé? Nous avons au Louvre un Carondelet peint en 1517 par J. de Mabuse. Les deux physionomies n'ont pas entre elles une complète ressemblance, et, quant à la coloration des chairs, elles diffèrent d'une étrange façon. Pour Mabuse, le chancelier de Flandre est, à quarante-huit ans, un homme aux carnations blanchissantes et lymphatiques : Holbein, qui l'aurait connu plus âgé, le montre sanguin et rubicond. Chaque maître a sa façon de voir, et, en matière de portraits, l'idéal est peut-être une invention satanique. Mais laissons ce point. Le Carondelet (?) de Mme Duchâtel est un chef-d'œuvre de précision et de vivante individualité. Le regard est intense, les lèvres fermées ont l'air de garder un secret d'État; tout est expressif et semble plein de pensée : ce personnage extraordinaire peut fort bien avoir été un secrétaire de Charles-Quint.

Mais voici, sous le nom d'Holbein, un autre portrait qui n'est guère moins saisissant, on dirait volontiers moins tragique. Il appartient à M. Brame, qui y voit le chancelier de Cambridge, Jean Fisher. On sait que, pour le facétieux Henri VIII, l'idéal du mariage, c'était le divorce, et parfois même une rupture plus définitive. Fisher, homme à préjugés, n'admettait pas ces doctrines; il eut le tort de le laisser voir; de plus il était catholique. Le roi lui fit couper la tête. C'était en 1535, s'il vous plaît, c'est-à-dire que Jean Fisher avait alors quatre-vingts ans. Il est certain qu'Holbein, dont le premier voyage à Londres est de 1526, a connu le vieux chancelier. Puisqu'il a fait son portrait au crayon, il l'a pu faire en peinture [1]. Et cependant plus nous considérons le beau portrait exposé par M. Brame, plus il nous est difficile d'y reconnaître la main d'Holbein. Pour la décision du caractère, la profondeur de l'expression, le rayonnement de l'âme sur le visage, c'est lui; ce n'est plus lui pour la générosité de la peinture et la manœuvre du pinceau. Il est vrai aussi que ces grands maîtres, si mal connus encore, nous ménagent bien des surprises et que, lorsque, les uns et les autres, nous prétendons savoir quelque chose de la portraiture du XVIe siècle, nous prenons d'impertinentes allures. Il nous reste beaucoup à apprendre sur Holbein et sur ses con-

1. « Nous avons deux portraits de Fisher de la main de notre maître : l'un est un dessin à Windsor Castle, l'autre un dessin au British Museum, tous deux de 1527. » (Eugène Müntz; *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 428.)



LE JEUNE HOMME EN HABIT GRIS.

Tableau de Goya.

temporains. Nos hésitations ne sauraient donc empêcher le portrait de Jean Fisher d'être une œuvre admirablement éloquente.

Constatons avec joie que les peintres anglais, si longtemps ignorés ou proscrits, commencent à s'introduire dans nos expositions rétrospectives et dans nos musées. La France, dont la rapidité en matière d'investigation étrangère imite la prudente lenteur de la tortue, n'a guère mis qu'un siècle à découvrir Joshua Reynolds. La *Veuve*, de la collection Wilson, et surtout le charmant petit portrait de deux enfants dans un paysage (cabinet de M. Feuillet de Conches), contribueront à l'instruction ébauchée. Mais ce n'est pas le *Georges III*, exposé par M. de Soubeyran, qui initiera le public français aux mystères de Gainsborough. L'œuvre est banale, et ne ressemble nullement aux peintures de ce maître des élégances britanniques. Quant à la période moderne, nous avons de Lawrence une étude en buste du portrait de lady Ellenborough (à M. Wilson), et, chez le duc d'Aumale, un William Samuel Reynolds, le *Pont de Saint-Cloud*. C'est un paysage romantique, à la mode de 1827 : on y voit triompher les tonalités grises et les fines harmonies. Ce Reynolds, graveur de profession, était l'ami de Bonington, et il a quelque temps travaillé à Paris. Mais il ne faut pas en dire plus long aujourd'hui. William Reynolds ne nous appartient plus. Il a été réclamé par M. Alfred Sensier, qui, amoureux des inconnus et des dédaignés, se propose de lui consacrer un bout de notice. Elle sera la bien venue. M. Sensier n'abuse pas de la tribune; mais toutes les fois qu'il a pris la parole, il nous a enseigné quelque chose, et nous l'en remercions.

SCULPTURE.

Les œuvres de sculpture n'ont jamais été très-nombreuses à l'Exposition du palais Bourbon; en outre, pendant l'entr'acte qui a coupé en deux cette fête instructive, des amateurs tout à fait cruels ont fait enlever quelques-unes de leurs richesses : bien des trésors ont ainsi été ravis à notre étude. Parmi les morceaux disparus figure une tête de l'apôtre saint Marc, taillée dans la pierre par un imagier français du XIIIe siècle. Ce fragment, qui appartient à M. Bonnaffé, provient de la Sainte-Chapelle. C'est une sculpture du plus grand caractère et qui, pour le style, concorde à merveille avec les œuvres de la même époque que M. Viollet-le-Duc a fait graver dans son *Dictionnaire d'architecture*. Pendant cette période de notre histoire, la statuaire n'est pas le portrait; elle cherche le monumental, elle simplifie, elle vise au grand. Cette tête de saint Marc est surprenante de gravité et d'ampleur. Elle est du temps où le sculp-

teur demande le mot d'ordre à l'architecte; il s'associe alors à son idéal, il travaille avec sérénité à la décoration de l'œuvre commune, qui est le monument.

Nous avons perdu aussi, au remaniement de l'Exposition, une admirable collection de médailles italiennes du xv[e] et du xvi[e] siècle. (Cabinet de M. Dreyfus.) Il y avait là des Sperandio, des Matteo Pasti, des Pol-



SAINT MARC

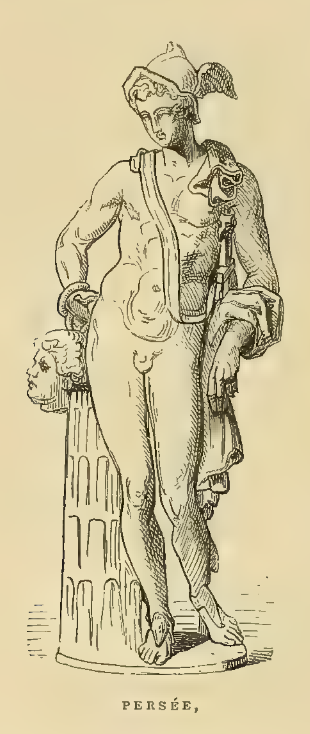
Sculpture française du xiii[e] siècle.

laiolo, c'est-à-dire des images où la personnalité humaine s'accuse en reliefs vigoureux et dans son plus frappant caractère. On nous a enlevé, en outre, un buste florentin, portrait ressemblant et vivant de Michel-Ange vieilli. M. Piot est l'heureux possesseur de ce bronze, précieux comme effigie et comme œuvre d'art.

Consolons-nous avec ce qui nous reste. Depuis que le *Saint Marc* de M. Bonaffé a disparu, le moyen âge n'a plus rien à nous dire. Le xv[e] siècle est représenté par quelques ivoires, notamment par une char-

mante Vierge, de travail français, qui appartient à M. Spitzer. Nous datons du règne de Louis XII un bas-relief de marbre exposé par un amateur du Mans, M. Auguste Gaulier. De nombreuses figurines y sont groupées autour de la Vierge mourante. Le bas-relief est encadré des deux côtés par d'étroits pilastres où courent des arabesques d'un goût délicat. C'est bien là la Renaissance française.

L'Italie nous montrera des œuvres plus sévères. M. le baron Davillier, qui connaît si bien l'histoire du bronze vénitien, a eu la bonne fortune



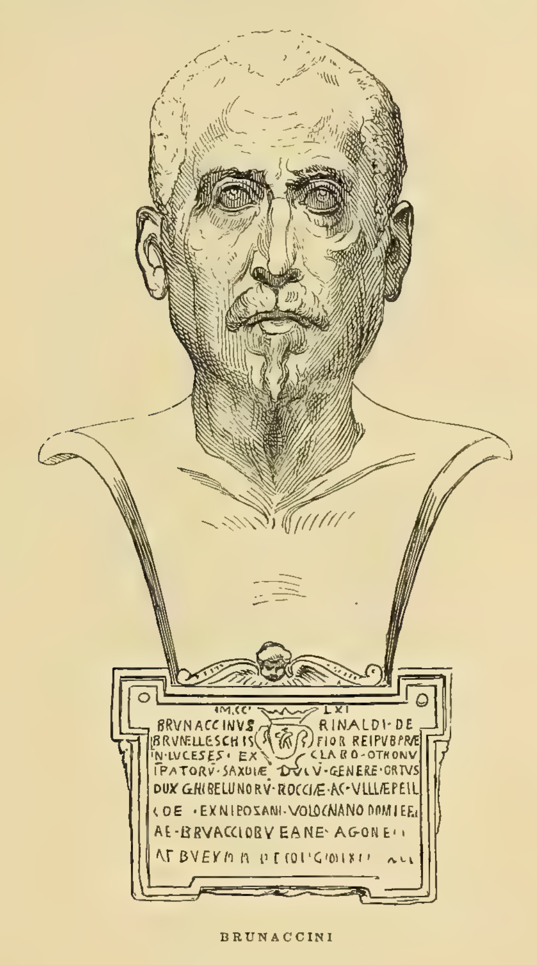
PERSÉE,

Bronze attribué à Benvenuto Cellini.

de rencontrer un bas-relief d'Andrea Riccio, l'*Adoration des mages*, et un tout petit buste, à la fois capricieux et énergique, qui est le portrait du sculpteur padouan, modelé de sa propre main. Le même amateur, dont la vitrine est d'ailleurs un choix de raretés et de chefs-d'œuvre, nous montre de nouveau une statuette de bronze, un *Persée*, qui avait figuré en 1865 à l'exposition de l'Union centrale. Comme on sait que Benvenuto a cherché longtemps le mouvement et le caractère de son fameux *Persée* de la Loggia de Florence, on peut supposer que l'élégante figurine de M. Davillier est un des projets du sculpteur assidu à la poursuite de

son rêve. On ne peut faire que des conjectures à propos de ce bronze charmant.

Le Brunaccini, de la collection de M. Gérome, est aussi un souvenir de l'Exposition de 1865. Il y fut très-admiré. C'est un superbe buste du xvie siècle, dont l'auteur est demeuré inconnu. Il est difficile de voir une



BRUNACCINI

Bronze du xvie siècle.

tête plus vivante, d'un dessin plus fier et plus intime à la fois. C'est un Holbein en bronze, mais un Holbein transfiguré par le génie florentin.

Les Italiens de cette époque, et les maîtres étrangers dont ils favorisèrent l'éclosion, furent d'admirables ouvriers dans le travail du métal. Jean de Bologne, qui, à quelques égards, est déjà un décadent, a créé dans l'art du bronze toute une école savante. M. Spitzer, dont l'exposition

abonde en enseignements, attribue à Jean de Bologne lui-même une statuette mouvementée et d'une très-belle fonte, qui représente *Hercule terrassant l'hydre de Lerne*. Cette figure est dans sa manière; mais elle pourrait aussi bien être de Francheville ou de son gendre Bordone. C'est, pour nous, une œuvre franco-italienne. Ce n'est pas sans dessein que ce mot vient ici préciser nos hypothèses. L'Hercule qui, armé de sa redoutable massue, extermine avec tant d'ardeur le monstre aux têtes renaissantes, n'est pas, comme pourrait le faire supposer le silence du catalogue, un Hercule de fantaisie. C'est Henri IV en personne, et il est d'une ressemblance qui saute aux yeux. On sait ce que représente l'hydre. Les rois sont habiles à détruire l'anarchie quand ils ne doivent pas en profiter. Il s'agit donc d'une allégorie en l'honneur de Henri IV. Grâce à ce commentaire, le bronze de M. Spitzer ajoute à sa valeur d'art un intérêt historique qui n'est point fait pour en diminuer la curiosité.

L'Exposition s'est également enrichie d'un bronze de provenance flamande, un buste de Ferdinand, duc d'Albe. Au bas du socle se lit cette inscription : *Iungelingus optimo Duci. 1571.* Iungelingus, c'est Jacques Jongelinx, un sculpteur d'Anvers dont les livres ne parlent pas beaucoup. On le connaît cependant. Il avait fait dans sa ville natale, *ex œre captivo*, une grande statue du duc d'Albe foulant aux pieds la Rébellion. Naturellement, un jour vint où les Anversois impatientés mirent en pièces ce bronze insolent. Le duc, réduit en petits morceaux, servit à fondre un crucifix. Il paraît qu'indépendamment de la statue triomphale, Jongelinx fit un buste du duc d'Albe. Telle était la manie de ce Flamand au patriotisme douteux. Ce buste, la seule œuvre sans doute qui subsiste de l'artiste d'Anvers, appartient à M. le vicomte Reille. Elle a de la tenue et de la tournure. La Belgique ne serait peut-être pas fâchée aujourd'hui de posséder ce bronze, non à cause du personnage qu'il glorifie, mais à cause du sculpteur dont le talent fait honneur à l'art flamand.

Puget a-t-il jamais taillé dans le marbre un groupe représentant *Énée enlevant Anchise?* Il en était certes fort capable; mais le P. Bougerel n'en dit pas un mot, et Léon Lagrange, dont le volume est définitif sur le sculpteur provençal, n'en parle pas non plus. Le groupe exposé par M. F. Petit est une œuvre intéressante : il est digne de Puget, et le style est même moins ronflant, moins empanaché, que dans ses compositions authentiques. Quant au travail du marbre, il n'est pas non plus très-éloigné de sa manière, mais cet indice est insuffisant, car, à cette époque la plupart des sculpteurs qui s'étaient formés en Italie maniaient l'outil de la même façon. Il y a donc là un problème à résoudre.

Pour le XVIIIe siècle, nulle inquiétude. Voici J.-B. Lemoyne et ses



LOUIS XIII. — Statue de F. Rude.

bustes si vivants. Le meilleur est celui qui appartient à la Comédie française et qui nous donne, dans la réalité de son sourire, Marie-Anne Dangeville. La comédienne n'était ni très-jolie ni très-distinguée, mais quel aimable accueil vous fait son visage et comme elle a dû être bonne fille! Lemoyne a été touché de cette vitalité en belle humeur et il a modelé le marbre avec une souplesse exquise. Falconet est un peu grêle : il montre ici deux groupes élégants, la *Jeune fille et l'Amour*, à M. Maillard, et les *Trois Grâces*, qui, chez M. Double, servent de décoration à une pendule. Pigalle est beaucoup plus robuste. *L'Enfant à la cage*, daté de 1740, appartient à M. Costantini. C'est le type original qui eut tant de succès au siècle dernier et dont on rencontre fréquemment des reproductions en bronze. Il y a là une sincère étude des formes et le marbre est grassement modelé. Pajou est représenté par des terres cuites, notamment par un buste de Carlo Bertinazzi (1763; Comédie française). C'est aussi du musée particulier du Théâtre-Français que viennent les bustes de Quinaut (1778) et de La Fontaine (1779), par J.-J. Caffieri. Ces terres cuites sont loin d'avoir le brio que le spirituel sculpteur donnait à ses marbres. Caffieri, d'ailleurs, avait besoin des conseils de la nature vivante, et il n'en savait guère plus que nous sur La Fontaine et sur Quinaut.

Houdon est le vrai maître de l'époque. Il a au palais de la présidence deux beaux bustes de marbre, Sophie Arnould (1775 ; sir Richard Wallace) et la comtesse du Cayla (1777; M. de Jaucourt). Tous deux ont été exposés au Louvre, et le livret du Salon nous dit même pourquoi Sophie Arnould a des allures si gémissantes : elle est représentée dans le rôle d'Iphigénie. Il y a toujours dans ces bustes de Houdon un grand sentiment du portrait.

Les sculptures modernes sont en très-petit nombre. Il suffira d'en citer deux : l'*Enfant à la grappe*, de David d'Angers, et le *Louis XIII* de Rude. Le marbre de David est de 1845. Sainte-Beuve ne connaissait que le modèle en plâtre, lorsque, dans les *Pensées d'août*, il célébra sur un rhythme à la Ronsard le jeune buveur et son « petit ventre de Silène ». Le poëte avait donné pour épigraphe à ses strophes trois mots de Virgile, *Divini opus Alcimedontis*, et ce jour-là Sainte-Beuve fut plus aimable que prudent. Il ne fallait pas, à propos de la statue de David d'Angers, évoquer le souvenir de l'art antique. Ce qu'il y a de meilleur dans l'*Enfant à la grappe*, c'est le motif sculptural, c'est-à-dire le développement d'une ligne onduleuse et serpentine; mais l'idée est à peine rendue; le travail du marbre est rudimentaire, et les pauvretés ne manquent pas. Tout le monde trouvait cette figure charmante en 1845. Je le sais pertinemment, ayant vécu dans ces âges fabuleux.

Plus heureuse que le marbre de David, la statue de Rude a gardé, ou

peu s'en faut, son succès d'autrefois. On la connaissait à peine, car elle était cloîtrée au château de Dampierre, où tous les curieux n'entraient pas. Mais le petit roi d'argent était fort célèbre. La figure date de 1842; le piédestal a été fait l'année suivante, et il paraît que Duban en a donné le dessin. Il est flanqué de quatre petits génies qui ne sont nullement d'accord avec la statue; mais ne parlons pas de ce piédestal qui est enfantin et lourdement académique. Quant à la figure de Louis XIII, elle reste heureuse et charmante. On doit véritablement s'étonner qu'élevé comme il l'avait été dans les principes d'un art de pure convention, Rude ait trouvé une attitude aussi vraie et aussi élégante dans sa dignité familière. Le sentiment historique n'est pas très-lisible, mais, en son à peu près, il semble suffire. Ce qui manque à cette figure, c'est le détail. Le modèle ayant été fondu en argent, il aurait convenu peut-être de laisser plus de liberté au ciseleur. Le métal a besoin d'esprit. La statue n'aurait rien perdu de sa grâce si l'outil délicat d'un émule des Fannière l'avait caressée et marquée çà et là de quelques accents. L'œuvre n'en fait pas moins un grand honneur à François Rude : elle compte dans sa vie. Sculpter successivement le bas-relief de l'Arc de Triomphe, le *Louis XIII*, la *Jeanne Darc*, le tombeau de Godefroid Cavaignac, c'est montrer qu'on a dans le cœur la flamme sacrée.

Et certes ils l'avaient tous à des degrés divers, ces artistes de tous les temps et de toutes les écoles, dont l'Exposition organisée au profit de nos frères de l'Alsace et de la Lorraine nous a permis d'étudier librement les chefs-d'œuvre. La fête est terminée : elle a été productive, elle a été admirable. La charité et le patriotisme ne sont pas moins satisfaits que les curiosités du regard et de l'esprit. Tout le monde a fait son devoir, depuis les amateurs généreux qui se sont longtemps démunis de leurs trésors, jusqu'au public, dont le beau zèle ne s'est point lassé et qui, pendant plus de quatre mois, a multiplié ses visites au musée du palais Bourbon. Je me rappelle le temps où, revenant, en 1857, de l'Exposition rétrospective de Manchester, nous nous disions avec Bürger, avec M. Lacaze et quelques autres passionnés, que la France devrait un jour imiter ce grand exemple et montrer aussi ses richesses. Le projet paraissait alors chimérique, les sages le déclaraient irréalisable. Le voilà réalisé. Et maintenant, n'abusons pas de notre triomphe, laissons l'idée mûrir en silence. Une seconde représentation pourra, nous en sommes assurés, être offerte tôt ou tard à la curiosité publique. L'enthousiasme et le désir d'apprendre doivent prouver qu'ils sont, comme l'amour, d'insatiables recommenceurs.

PAUL MANTZ.

EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

INDUSTRIE MODERNE

CÉRAMIQUE



L'Exposition de l'Union centrale des arts est très-belle, elle est en progrès, en très-grand progrès sur celle de 1869. Chaque fabricant a compris qu'après le désastre de nos armes, il appartenait aux industries artistiques de porter à nos plaies sanglantes le baume salutaire qui répare, qui enrichit. Les travaux de cette ruche d'abeilles nous reposent et nous honorent. Heureux, bien heureux nous serons si ces magnifiques travaux de l'Union donnent au pays l'espoir d'un avenir meilleur.

Nous avons à étudier les faïences et les porcelaines, les progrès faits et les progrès à faire; commençons par Deck, le maître des maîtres; tout est bien chez lui, surtout quand il est lui. Sans parler de son grand panneau persan qui est une merveille, nos yeux sont éblouis par un plat à rinceaux bleu turquoise sur fond gros bleu avec des branches d'émail vert à rebords cloisonnés, le plat parsemé de fleurettes de couleur maïs; il est impossible de trouver un aspect plus superbe; un assemblage de trois couleurs, bleu, bleu et vert, fait qu'à cent pas nous sommes charmés. Ces couleurs si justement trouvées nous poursuivent et chantent à nos yeux les plus doux accords. Viennent ensuite d'autres magnifi-



CH GOUTZWILLER

GRAND PANNEAU EN FAÏENCE, par M. Deck.

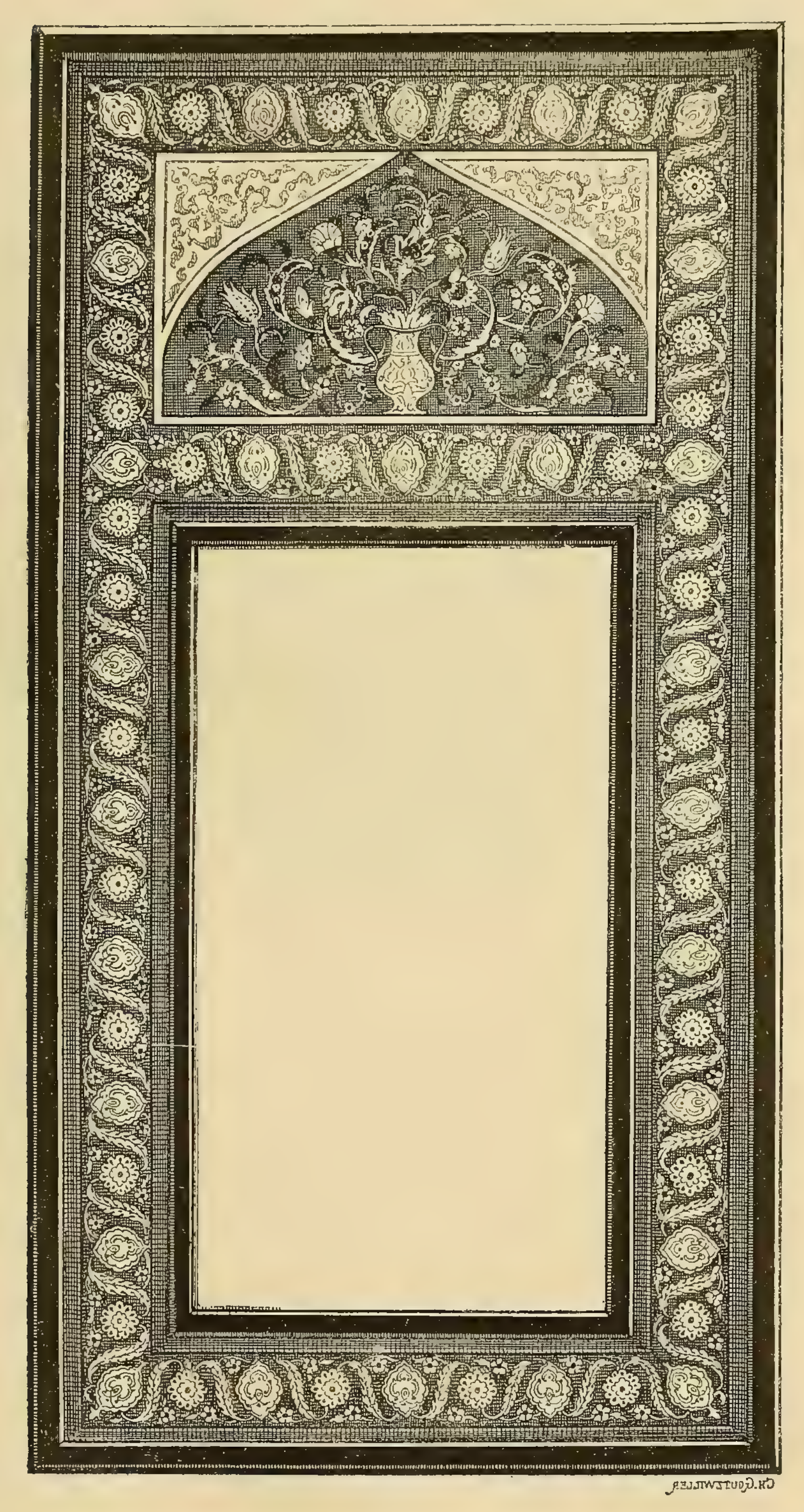
cences que les artistes ont, avant moi, si souvent admirées. Ce sont les œuvres de Gluck, de Collin, d'Anker et de Mme Escalier, l'habile peintre de fleurs, le tout enfermé dans un émail si brillant et si doux, qu'on dirait une gaze de pierres précieuses recouvrant des figures adorables ou des fleurs parfumées.

M. Deck est la gloire la plus pure de la céramique française; tout à côté de lui se place une des figures les plus sympathiques qu'il nous ait été donné de jamais rencontrer; la science et le goût font un grand succès à M. Léon Parvillée. L'art persan est sa constante étude et c'est encore un panneau de ce pays du soleil qui est la pièce capitale de



VASE DE M. DECK.

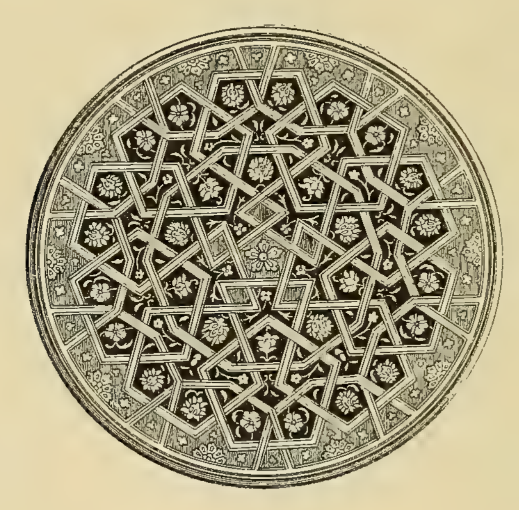
son exposition. Il nous montre ensuite des vases, les uns avec des ornements bleus et verts d'une étonnante vibration, les autres bleus et bleus sur un fond chamois d'un effet éclatant. Enfin des plats de toutes sortes avec des dessins adorables, de l'harmonie la plus tendre, du goût le plus épuré, placent bien haut cet artiste modeste et savant, qui mérite une des plus grandes récompenses. M. Bouvier est aussi, lui, un artiste d'un vrai mérite; son exposition est franche, elle est absolument personnelle. Ses décors japonais sont à lui, ses tons sont à lui, son émail est à lui. Son talent se montre accompagné d'une élégance de grande race; tout est bien, tout est amalgamé, tout se fond dans un poétique ensemble. Un mot seulement sur le choix de ses formes pour lesquelles il ne montre pas un assez grand respect. Quel que soit le talent dont



GLACE, PAR M. PARVILLEE

l'artiste fasse preuve, la beauté d'une robe s'amoindrit quand elle recouvre des épaules dépourvues de grâce.

C'est encore la forme qui manque à M. Laurin, l'exposant peut-être le plus original. M. Laurin a trouvé un sentier nouveau, une manière nouvelle des plus françaises. Il a sa figure, il a son terroir, il a son bouquet. Ses lignes sont sans recherches, ses fonds sont lourds, sa peinture est égratignée; n'importe; ses produits ont un aspect de crânerie, une senteur sauvage, une imagination étrange, un décor imprévu, qui entraînent et qui séduisent. Du reste, ce n'est pas à l'Union centrale, mais à l'escalier de



PLAT, PAR M. PARVILLÉE.

cristal qu'il faut chercher la véritable exposition de cet artiste d'une grande valeur.

Nous avons un faible pour M. Rousseau et ce faible, qui devient une passion, nous ramène sans cesse vers lui. La maison de M. Rousseau est conduite dans la voie la plus largement artistique. Ses peintures sur porcelaine au grand feu de four, ses pâtes tendres, ses mille recherches curieuses et délicates font un grand honneur à cet industriel émérite. Aujourd'hui sa trouvaille, le plat qu'il nous sert, sa nouveauté est une merveille; c'est un service de faïence jaune de la nuance la plus aimable. La forme des soupières, des casseroles, des jattes, les douces couleurs lilas, roses et bleues, toutes à teinte plate, — la seule manière de bien décorer, — l'enguirlandement des fleurs qui courent, qui se croisent et qui s'enlacent, font de cet ensemble un précieux service. Heureux le grand seigneur qui fera chanter sur sa table

un aussi gai concert! Heureux M. Rousseau, qui confie à un aussi bon terrain le succès de son art!

Tout près de M. Rousseau, M. Rudhart expose des cérames d'un goût cherché et bien trouvé. Ses Japonais sont admirablement peints, ses émaux sont d'une belle qualité, une grande harmonie enveloppe chaque pièce. Cet artiste doit cependant se garer des couleurs un peu monotones. La faïence se voit à distance; pour être décorative, il la faut un peu frappée à l'emporte-pièce.

Cette observation s'applique aussi à deux jeunes combattants pleins d'ardeur, MM. Moreau et Tristan. Un peu plus de franchise dans leurs décors fera tourner à leur profit le talent qu'ils dépensent.

Cette exposition est féconde; quelque chemin que l'on suive, on s'arrête et l'on est charmé. Les paysages frais et mouillés que Michel Bouquet confie au grand feu sont sympathiques aux artistes et aux gens du monde. Nous avons aimé ses œuvres peintes sur toile, nous aimons encore ses faïences peintes sur cru. Dans un autre genre, M. Jules Houry présente des meubles aussi élégants que les faïences qui les animent sont bien peintes. Il y a chez ce jeune artiste un progrès très-agréable à constater. Dans ses faïences, toutes de forme heureuse, peut-être y a-t-il abus de bleu et de vert. Un emploi plus fréquent de jaune et de rouge serait l'utile complément des couleurs qu'il affectionne. Même abus de vert dans le groupe Margelidon, Champion et Schopin; ce dernier armé des pièces importantes décorées avec goût, d'une manière large, mais un peu lâchée.

Après de longues recherches, M. Guedan, un nouveau venu, a trouvé le secret des mélanges qu'employaient les fabriques de Moustiers, de Marseille et de Rouen. Cet ingénieux céramiste nous donne des spécimens nombreux et curieux d'imitations d'Urbino, des plats d'Alcoza, dont les émaux sont bien venus, une fontaine de Moustiers à personnages grotesques, et enfin des pâtes de Satzuma, très-réussies de forme et de décor. Des efforts aussi sérieux feront bientôt sortir M. Guedan de la stricte imitation des anciens. En industrie, la persônnalité est un bien précieux.

En saluant M. Fournier, dont les carrelages sont savamment disposés et très-harmonieusement coloriés, allons porter nos compliments les plus sincères à M. Barbizet. Son exposition constate des recherches variées, une solide éducation artistique, les efforts les plus soutenus. Cette honorable maison est la première, avec Avisseau père, qui ait donné un véritable essor à la rénovation du genre Palissy. Elle a vulgarisé ces sortes d'émaux par la variété des modèles, par

leur goût recherché et, disons-le bien haut, par des prix modestes.

Son ensemble se meut dans d'aimables couleurs, des jardinières, des plats, des cornets, des statuettes, des buires aux anses de couleuvre, la *Mère de famille,* un chef d'œuvre de grâce et d'amour, enfin une grande colonne, le *Sphinx,* du plus bel effet décoratif : voilà, très-affaibli, le bilan de ce jeune et vaillant artiste. Que, cependant, M. Barbizet nous



VASE, PAR M. BOUVIER.

permette une légère querelle. A ses bleus, à ses verts, à ses couleurs de manganèse, il manque la note complémentaire, une petite note rouge pour égayer ses œuvres; il la trouvera. Cette note manque aussi à M. Pull, cet amant passionné du vieux Palissy qui, toujours sur la brèche, combat avec un grand succès. Son bénitier, d'après une miniature italienne, est d'un goût distingué. Il a des flambeaux, des imitations d'Oiron, trois figures d'un tombeau d'une cathédrale de la Bourgogne, qui sont pour nous des nouveautés fort intéressantes; mais son chef-d'œuvre est une sainte Marthe, prise dans une église de Marseille, statue étrange, mystique, d'un puissant effet.

Avant de quitter le monde des faïences, qu'il nous soit permis de donner un conseil à ces heureux et privilégiés artistes qui portent si haut l'honneur de l'industrie française. Leur art est poussé si loin, qu'après avoir étudié les maîtres et surpris leur secret, ils doivent aujourd'hui devenir personnels. Par le système de l'impression, les fabriques de Creil, de Sarreguemines et de Bordeaux nous ont gorgé de Rouen et de Moustiers. Le Persan nous lasse, le Japon s'en va et les faux Collinot nous crèvent



VASE, PAR M. BOUVIER.

les yeux; eh bien, redevenons Français. Pour la plus grande gloire de cet art de haut goût, que chaque artiste se recueille et reçoive les baisers de la muse. Que chacun d'eux livre aux appétits délicats la nouveauté du jour, qu'il trouve, dans sa solitude, une idée pour la mode de demain, une autre encore pour les exigences du jour suivant : c'est ainsi que l'on gagne les grandes batailles, les seules qui tournent au profit et à l'honneur du pays.

En abordant la porcelaine, nous voici forcé de mettre une sourdine à nos chants de victoire et notre ton baisse en face des traditions de décors, — paysages et personnages, — legs fatal des deux administrations qui ont

précédé, à Sèvres, celle de M. Robert. Chère porcelaine, à Limoges si blanche et si pure, plus tard travestie, violée et flétrie ! On met une fleur à la ceinture d'une robe blanche, et sur les épaules d'une vierge on se garde de poser les couleurs provocantes d'une fille entretenue. Respecter le blanc de la porcelaine, est-ce donc difficile ? Égayer ce blanc par de simples décors, — ornements, papillons et fleurs, — est-ce donc défendu? Dieu merci, tout n'est pas perdu, et MM. Daubron frères nous montrent



BUIRE, PAR M. BARBIZET.

de grands vases très-riches et d'une grande tournure. Chaque pièce, quelle que soit sa dimension, est d'un arrangement le plus souvent bien entendu, d'une exécution toujours soignée. Les fonds bleus, les perles et les ors sont de toute beauté, les personnages et les fleurs sont bien exécutés. Hélas ! à cette exposition il manque du blanc ; le blanc manque aussi chez M. Victor Étienne, qui présente plusieurs vases fond bleu, d'une forme élégante avec des brindilles d'or et de platine d'une distinction véritable. Et puis un tout petit service de pâte blanche réticulée très-fine, légèrement ornée d'insectes d'émail bleu, qui nous réjouit l'œil. Nous sommes

ravis chez M. Schlosmacher, maison jeune, ardente à bien faire et déjà posée dans le monde du goût. Ses porcelaines dures, celles de pâte tendre, ses émaux et ses meubles lui font le plus grand honneur. Nous avons admiré un cabaret bleu turquoise à bords grillagés, un autre service jaune Satzuma avec peinture émaillée d'oiseaux et de fleurs, deux merveilles. M. Sieffert, artiste délicat, collaborateur de cette intéressante maison, a peint sur pâte tendre deux plaques : l'une, les châteaux en Espagne; l'autre, une femme japonaise, d'un charmant effet. Nous voyons aussi des coffrets, des bronzes, des vases fond bleu, des vases fond rose tendre, le rose Dubarry, des ors et des perles, toute une série d'ornements justement trouvés et fort bien appliqués. M. Schlosmacher seul a compris que la porcelaine a des pudeurs qu'il ne faut pas blesser, il nous la montre avec des vases de Worcester dans sa poétique blancheur et laisse aux autres les couleurs violentes qui chargent d'un lourd décor, l'été de la Saint-Martin des vieilles femmes ou des porcelaines défectueuses. C'est un peu le défaut de M. Caillat. Son exposition est pourvue de trop de choses à effet sans compensation pour le goût. Cependant sa profusion de personnages, de paysages et de fleurs se rachète par des services d'un très-beau blanc, d'un très-beau rose, d'une décoration simple, heureuse et très-méritante.

Avec M. Damouse, nous marchons sans obstacles. Ce jeune artiste, à propos de porcelaines, nous donne des pierres précieuses; toutes ses pièces sont peintes sur cru et cuites au grand feu de four. Ses couleurs, éternellement emprisonnées sous une couverture de feldspath et de quartz, ont une transparence, un glacé sans pareils. Ses vases fond blanc, ornés d'oiseaux chinois gris et or, sont d'une grande valeur; puis viennent des tasses, des cornets grands et petits, gris, verts et bleus, des assiettes d'une fantaisie de bon goût, le tout repiqué d'or au feu de moufle, accompagnement obligé des décors au grand feu. Si M. Damouse continue à confier, sans danger, à cet enfer de 1,800 degrés qui cuit la porcelaine dure, ses recherches vraiment artistiques, rien n'est plus certain pour lui qu'un avenir de gloire.

M. Arnoux a quitté la faïence pour l'émail, Mme de Cool abandonne la porcelaine pour l'art de Léonard Limousin, deux ingrats qui pourraient faire marcher de front la porcelaine, la faïence et l'émail. Les pièces de M. Arnoux sont savantes, harmonieuses et réussies. Les envois de Mme de Cool montrent combien cette habile artiste met de charme à tout ce qu'elle fait. Chaque émail est un petit chef-d'œuvre tout comme chez M. Brocart, un magicien, un maître. Ses verres émaillés semblent une gaze brodée d'or et d'argent, tissée par la main des fées. Nous ignorons les

secrets de son art, mais il est magnifique et l'admiration des artistes doit être pour ce poëte trop ignoré une bien juste récompense.

Après cette fleur du panier, notre plume voudrait bien s'arrêter; il est si malaisé d'exprimer en bons termes ses craintes, et cependant il faut parler et dire que le décor de la porcelaine est mal compris. Le mariage de la pâte et des couleurs est tout au rebours de ce qu'il devrait être sur un corps translucide comme la porcelaine; nous mettons des ornements opaques et lourds, c'est là l'erreur. Les Chinois, nos maîtres, posaient et posent encore sur la porcelaine transparente des émaux transparents, c'est logique. Pour des amours durables, il faut des amants qui s'attirent; nous, sous prétexte de faire chanter le décor, nous faisons crier la porcelaine! Il faut abandonner la copie servile des tableaux; comme moyen de décors, il faut fuir le paysage comme on fuit la peste, il faut respecter, exalter le blanc de la porcelaine et la soutenir par des ors sur blanc, moyen magnifique trop abandonné, par des couleurs qui se glacent et par d'aimables ornements qui, au lieu de la charger, parent la matière que l'on veut embellir. Mais la routine, mais le fait accompli! c'est ainsi que chez le peuple le plus spirituel du monde, la bêtise pousse des racines de chiendent. A nous de plaider par les fenêtres la bonne cause, de confesser nos fautes et de crier nos erreurs par-dessus les toits.

Notre tâche est finie; nous l'avons remplie avec zèle et conscience en exaltant la sévérité de la forme, la simplicité des décors et l'harmonie des couleurs. A l'Union centrale appartient le grand rôle, celui de préparer le succès de la fin. Il ne suffit pas d'ouvrir les portes de son palais aux fabriques françaises et d'offrir aux élus des récompenses si bien méritées. Il faut surtout s'occuper des écoles et créer pour cette armée d'industriels une armée d'artistes décorateurs; ce que Paris n'a pas encore fait, ce que les écoles provinciales sont inhabiles à faire, les hommes intelligents, énergiques, les hommes de bien qui ont préparé, poursuivi et conduit au succès cette très-belle exposition, sauront bien nous guider sûrement dans cette tâche utile. D'ailleurs, tout notre avenir est dans le discours de M. de Chennevières, prononcé à la distribution des récompenses aux élèves de l'école de dessin de la rue de l'École-de-Médecine. Ce discours est une bonne action. En suivant son programme si bien pensé, si plein de bon sens, d'aspirations généreuses et du plus ardent patriotisme, nous serons bien vite préparés à défier toutes les concurrences du monde. Telle est notre conviction, tel est notre vœu le plus cher.

ADRIEN DUBOUCHÉ.

UNE STATUE

DE JACOPO SANSOVINO



Les guerres longues et désastreuses qui désolèrent l'Italie pendant la première moitié du XVIe siècle avaient conduit les princes à chercher le moyen d'éviter des ravages nouveaux en fortifiant les villes ouvertes, et en refaisant les anciennes fortifications de façon à les rendre capables de résister aux nouveaux et puissants engins de guerre. La maison d'Este, qui avait été soumise aux plus rudes épreuves, ayant vu occuper par les armées ennemies, pendant plusieurs années, une partie importante de ses États, dont une politique habile lui avait ensuite rendu la possession, mit autant d'empressement que personne à se procurer de nouvelles et solides garanties contre des agressions futures.

Alphonse Ier avait dû le salut de sa capitale à ses fortifications, qui, pour le temps, étaient une merveille et que Michel-Ange ne dédaigna pas de prendre pour modèle. Hercule II, son successeur, ne s'endormit pas dans le repos du traité de paix conclu à Bologne entre le pape et l'Empereur; au contraire, il n'eut pas de préoccupation plus pressante que celle de mettre en état de défense les villes et bourgs qui, dans le passé, avaient été pour l'ennemi une proie facile. La ville de Modène, qui, pendant plusieurs années, avait été soustraite à la domination de la maison d'Este et gouvernée au nom de l'Église, fut la première que le duc songea à mieux assurer contre les chances de l'avenir. Il fit jeter par terre tous les faubourgs qui l'environnaient, causant par là aux habitants d'incalculables dommages, maigrement compensés par les agrandissements qu'il fit faire

du côté du Nord, qui prirent son nom d'Hercule, ou celui de Terranova et l'ont gardé jusqu'à ce jour.

L'œuvre était arrivée à bon port, lorsque le duc, voulant immortaliser le souvenir de cette entreprise, ordonna de faire une statue colossale d'Hercule, afin de la placer sur la nouvelle porte de ce nom, déjà ornée de marbres élégants dus au ciseau d'Ambroise Foscardi, de Modène, dit Tagliapietra, de Pierre Pellizzoni, de Ferrare, et autres. Il demanda en 1549, à Begarelli, qui compte au nombre des modeleurs les plus habiles de l'époque, un modèle en terre cuite. Begarelli en fit un grand et cinq petits [1], afin que le duc eût le choix; il restait entendu que, l'auteur n'ayant pas l'habitude du ciseau, l'exécution en marbre serait confiée à d'autres mains. Mais, soit que ces modèles eussent manqué de plaire, soit que le duc s'attendît à ce qu'aucun artiste de quelque réputation ne consentît à travailler sur un modèle étranger, il changea d'avis l'année suivante, et confia l'entreprise au célèbre Sansovino.

Jacopo Tasti, Florentin, dit le Sansovino à cause de son premier maître, Andrea Contucci, de Monte Sansovino, en Toscane, jouissait alors de la plus haute réputation dans les deux arts de la sculpture et de l'architecture, que, suivant l'exemple de Michel-Ange, il professait tous deux à Venise, avec un rare succès. Il était bien connu d'Hercule II qui, suivant le témoignage de Vasari, à son retour de Florence, l'attira auprès de lui et, lui proposant divers arrangements, fit tous ses efforts pour qu'il s'établît à Ferrare; mais celui-ci, habitué à Venise, et se trouvant bien dans cette ville où il avait passé une grande partie de son temps, était en outre singulièrement attaché aux procurateurs, qui le traitaient si honorablement. Il ne voulut accepter aucune proposition [2].

Le détail des relations qui s'établirent entre le duc et l'artiste au sujet de cette statue nous est fourni par la correspondance de Girolamo Ferussi, ambassadeur de Ferrare à Venise, et par d'autres documents conservés dans les archives de ce gouvernement. Les négociations furent entamées dans la première moitié de l'année 1550 par Ferussino, qui, probablement dans le but d'épargner quelques dizaines de ducats, usa d'une ruse assez peu séante pour le représentant d'un prince. Il se présenta d'abord comme ayant été chargé de la commission par un gentilhomme

1. Dans le livre des constructions de Modène, on trouve à la date du 17 juillet 1549 : « M° Antonio Begarelo da aver per aver fatto el modelo grande de Her[le] de *preda* cota per far fare la statua grande de marmoro che a da andare alla porta Her[le]. — L 16. — Per aver fatto modeleti piccoli de Her[e] per far detta statua.

2. Vite dei pittori, XIII, 91.

ferrarais, et non par le duc, et de cette façon il réussit à faire le marché moyennant 120 ducats, dont 50 payés d'avance à titre d'arrhes, somme peu en proportion avec l'importance de l'œuvre et la réputation de l'artiste. Mais, au bout de huit jours, Ferussino songea à dire enfin ce qui en était et, après avoir préparé son petit roman, il alla trouver Sansovino et lui raconta que la statue avait bien été commandée par le comte Hercule Contrarii, gentilhomme considérable de Ferrare, mais que le duc, étant allé à Modène pour visiter les nouvelles fortifications, se mit à causer des statues et des antiquités de cette ville, dont Contrarii était gouverneur[1]; dans la conversation il était échappé à ce dernier de dire qu'il avait commandé à Sansovino une statue pour orner un de ses jardins. A cette nouvelle le duc aurait dit au gentilhomme, en se tournant vers lui : « Vous me céderez cette statue, que je désire placer sur la porte d'Hercule, et plus tard vous en ferez faire une autre pour votre jardin. » Dans l'impossibilité de dire non, Contrarii se serait prêté de bonne grâce à la cession demandée, et maintenant Ferussino se croyait obligé d'en prévenir le sculpteur pour qu'il soignât l'exécution de son mieux et prît en sérieuse considération qu'elle n'était plus destinée à un simple gentilhomme, mais à un prince, non à un lieu privé, mais bien à un édifice public. Sansovino crut, ou fit semblant de croire à la vérité du récit de l'ambassadeur, et lui fit toutes les déclarations et promesses qu'il pouvait désirer, comme en font trop souvent les artistes, même quand ils se savent dans l'impossibilité de les accomplir. Seulement Sansovino, qui s'était obligé à livrer ce travail à Contrarii dans l'espace de huit mois, avec l'intention d'en confier l'exécution à quelqu'un de ses jeunes disciples, se vit obligé de s'en charger lui-même quand il eut été informé de cette substitution de personne. Cette circonstance et les grandes occupations que lui donnaient les nouveaux édifices publics et les autres travaux de sculpture qu'il avait en train devaient inévitablement le retarder au delà de l'époque fixée. Effectivement plusieurs mois s'écoulèrent sans qu'il eût seulement songé à commencer le modèle, bien que Ferussino, par l'ordre de son maître, l'excitât adroitement à s'acquitter de son obligation. Il s'y prenait avec beaucoup de douceur, ayant affaire à un homme fantasque, ainsi qu'il l'écrivait, mais l'artiste alléguait pour s'excuser qu'il n'avait pas le bloc qu'il fallait; que ceux qu'on lui amenait de Capo d'Istria s'étaient perdus en mer avec le bateau qui les portait; que messieurs les procura-

1. Ferussino avançait un fait faux : Contrarii n'était pas à ce moment gouverneur de Modène, mais bien Battistino Strozzi, qui fut, la même année, remplacé par le comte Ferrante Trotti.

teurs lui avaient, il est vrai, fourni, pour faire cette statue, un bloc de marbre assez beau en apparence, mais qu'on avait vu en l'essayant qu'il n'était pas convenable à cause d'un fil et d'une fente qui le traversait par le milieu. Il assurait, toutefois, que le bloc qu'il avait demandé ne tarderait guère à arriver, et qu'aussitôt après l'avoir reçu, il quitterait tout pour ne songer qu'à l'Hercule.

A de nouvelles sollicitations du prince impatient, l'ambassadeur répondait qu'il fallait de grands ménagements avec cet homme d'humeur chatouilleuse, qui, se trouvant bien pourvu d'argent, était capable, à la moindre tracasserie, de restituer les arrhes et de reprendre sa parole. Cependant, voulant complaire à son maître, il tâcha plusieurs fois de rencontrer l'artiste sur la place Saint-Marc et dans les environs, où il venait fréquemment; mais celui-ci ne se laissa jamais rejoindre ni par l'ambassadeur ni par d'autres personnes que celui-ci avait apostées à cet effet. Ferussi, exaspéré, s'écriait que c'était *chose diabolique* que d'avoir affaire à un homme aussi étrange et fantasque. Plus tard, ayant été informé que le marbre avait été tiré de la carrière et arriverait bientôt, il envoya un de ses gens pour en demander des nouvelles chez Sansovino. Celui-ci, s'étant laissé voir, répondit qu'il fallait attendre le départ des barques de l'école de la Miséricorde, qui avaient une grande capacité, et se disposaient, en ce moment, à aller chercher les marbres nécessaires à la construction de cette école, qu'on ne pouvait confier aux petits bateaux ordinaires. En dernier lieu, pour ne négliger aucun moyen de contenter le duc, Ferussi résolut de s'adresser par écrit au Sansovino. Il lui faisait savoir que, dans chacune de ses lettres, le duc de Ferrare lui demandait compte de ce travail, et que Son Exc. trouvait étrange de ne pas avoir encore appris qu'il eût commencé cette statue, la seule chose qui manquât pour l'achèvement et la décoration de la porte de Modène; qu'il le priait, en conséquence, dans l'intérêt de son honneur, de ne pas différer plus longtemps d'entreprendre une œuvre si vivement désirée par le prince, et de lui faire savoir, au plus tôt, s'il avait reçu le bloc et commencé le travail. Le jour suivant, c'est-à-dire le 12 septembre 1550, Sansovino, sans répondre à l'ambassadeur, lui fit remettre une lettre adressée au duc, qui était conçue dans les termes suivants :

Au très-excellent et illustre seigneur le duc de Ferrare, mon maître.

« Très-ill. Seigneur, plusieurs jours se sont passés[1] depuis que M. l'ambassadeur de Votre Seigneurie m'a demandé de faire une

1. Ici Sansovino, pour excuser sa négligence, change les mois en jours.

statue d'Hercule pour un gentilhomme de Ferrare. Je fis un accord avec lui dans l'intention de la faire faire par quelqu'un de mes jeunes gens, que j'aurais guidé et corrigé, sans y mettre la main, ainsi que je fais pour beaucoup d'autres sculpteurs, n'ayant pas le temps, à cause du grand nombre des occupations dont je suis chargé, de sculpter de mes propres mains. Mais ayant été informé, après l'accord, que c'était pour V. Exc. et non pour un autre que devait être fait ce travail, il me parut et me paraît encore d'un poids si lourd pour la faiblesse de mes épaules, que, craignant de ne pouvoir le porter, j'ai été sur le point de refuser l'entreprise. Mon devoir, quand il s'agit de servir un prince aussi honoré, ne me permet pas d'employer d'autres mains que les miennes. Mais je ne puis trouver le temps et la force de le faire que bien difficilement et avec une incommodité infinie pour moi.

« Cependant le grand désir que j'ai de complaire, en tout ce qui dépend de moi, à V. Exc. m'a fait décider à me mettre à une œuvre aussi honorable que l'est le service de V. Exc. et j'aurais déjà recommencé à manier les outils, depuis si longtemps laissés en repos par moi, si le bloc que j'avais fait extraire en Istrie pour cette statue n'avait pas été en même temps que beaucoup d'autres, et avec le navire même, submergé dans la mer pendant qu'on le portait à Venise. Par suite de cet accident, il sera bien difficile de faire apporter un autre bloc de la grandeur de celui-là, parce qu'on ne trouve plus personne qui veuille se charger de l'entreprise, craignant que le poids démesuré d'une si grande masse ne fasse de nouveau couler le navire. C'est pourquoi, si V. Exc. le trouve bon, il serait à propos qu'elle fît écrire à l'ill. M. Victor Grimani pour lui demander quelqu'un de ses blocs pour cet ouvrage ; car Sa Magnificence en a déjà fait apporter plusieurs, parmi lesquels il en est un qui conviendrait à mon travail. Aussitôt que je l'aurai, je me mettrai à l'œuvre, car ma bonne volonté est telle, que, si Dieu m'accorde cette grâce que mes forces y suffisent, j'espère que V. Exc., dont je baise respectueusement les mains, sera satisfaite de mon œuvre.

« Venise, le 12 de septembre MDL.

« De V. Exc. le très-humble serviteur,

« JACOPO SANSOVINO. »

La lettre fut remise entre les mains du duc au moment où il visitait Garfagnana. Celui-ci, pensant que l'artiste songeait moins à exécuter sa promesse qu'à traîner les choses en longueur, ne se soucia pas de lui

répondre, et écrivit à son ambassadeur dans les termes suivants : « Quant à l'affaire de la statue, nous avons bien reçu la lettre de Sansovino pendant que nous étions dans la montagne à Garfagnana; mais, outre les occupations que nous y avions, il nous a paru qu'il songeait plutôt à tirer au long qu'à nous convaincre d'une bonne volonté véritable, et nous ne nous sommes pas soucié de lui répondre. Cependant, s'il se décide à nous servir et qu'on puisse avoir le bloc de Grimani, il nous sera agréable que l'ouvrage soit commencé et conduit à bonne fin le plus tôt possible, car c'est chose étrange que la statue, qui devait être finie pour la Saint-Martin, ne soit pas encore commencée. Si le susdit bloc ne peut être obtenu, nous saurons encore nous contenter, pourvu que les joints ne puissent pas se voir, d'une statue exécutée en deux morceaux; ainsi vous vous emploierez à en hâter l'achèvement. » Grimani ayant donné le marbre, sans rien demander en retour, tout prétexte pour attendre encore fut enlevé à Sansovino. S'étant donc mis à l'œuvre, il fit, le 2 novembre, inviter l'ambassadeur à venir chez lui pour voir le modèle presque terminé de l'Hercule. Sur quoi Ferussino adressait au duc la courte explication que nous reproduisons.

« Sansovino est non-seulement poussé, mais importuné par moi; car j'ai reconnu qu'il est nécessaire avec lui d'en user de la sorte; j'y mets pourtant de l'adresse. Aujourd'hui il m'a envoyé dire de prendre la peine d'aller chez lui, si je veux voir le modèle de la statue d'Hercule; j'y suis allé et je l'ai vu à peu près achevé et, suivant mon faible jugement, fort bien fait. Dans quatre ou six jours, il finira de le nettoyer. Il a fait essayer les grands blocs avec l'outil, pour voir quel est le meilleur. J'ai vu celui qu'il a choisi à S. François della Vigna où l'illustre seigneur Grimani tient ces blocs. Il va le faire dégrossir et porter dans l'atelier où il travaille et où il devra faire cette statue. Il promet de me la montrer ébauchée dans quinze jours et de me faire voir qu'il ne perdra point de temps. Il assure qu'il la finira en cinq mois, alléguant qu'à l'impossible nul n'est tenu. Aujourd'hui encore, quoique ce soit dimanche, il travaillait à ce modèle.

« Venise, le 2 novembre 1550. »

Ferussino ne manqua pas, pendant toute l'année 1551, de se rendre fréquemment dans l'atelier du sculpteur, ou d'y envoyer quelque personne de son entourage, dans le but de tenir le duc au courant des progrès de l'ouvrage. Il raconte, dans une lettre du 15 janvier, que, sans compter deux aides continuellement occupés à cette statue, Sansovino y travaille

en personne et montre en guise de preuve ses mains rendues calleuses par de continuels efforts. Il dit encore, au mois de juin, que trois ciseleurs sont constamment employés à ce marbre, lequel est assez avancé pour être achevé au mois d'août. Le même mois, Sansovino demande qu'on lui envoie vingt-cinq ducats dont il a besoin pour payer les ouvriers, et cette somme lui est comptée au milieu de septembre. De cette façon, au milieu des visites et des instances de l'ambassadeur, on arriva à la fin de 1551 sans avoir rien terminé; il y eut même une interruption assez longue, due à une indisposition de l'artiste.

En même temps avait lieu un épisode curieux, que nous jugeons à propos de faire connaître. Alessandro Vittoria, de Trente, grâce aux espérances qu'avaient fait concevoir ses premiers essais de sculpture, avait été, tout jeune encore, en 1543, recommandé à Sansovino par le cardinal Madruzzi. Celui-ci l'accueillit avec beaucoup de bienveillance, le traita comme le plus aimé de tous ses élèves, et lui enseigna son art où, sans égaler le maître, il put, après lui, remplir la première place à Venise. Mais, comme il arrive entre maîtres et disciples, Vittoria trouva qu'il ne recevait pas pour son travail la récompense qu'il croyait mériter, et, à la suite d'une discussion, il quitta l'atelier sans prendre congé, laissant une lettre pleine de ressentiment et d'aigreur. Il rentra dans son pays, puis passa à Vicence, où il trouva l'occasion de travailler à des portraits, des stucs et d'autres ouvrages. Pendant son séjour dans cette ville, il arriva à être connu du duc de Ferrare, par l'entremise de la famille Tiene, non moins dévouée à la maison d'Este que généreuse, secourable et hospitalière pour Vittoria. Le duc, soit qu'il fût dégoûté par les lenteurs de Sansovino, soit qu'il eût reçu des rapports défavorables au sujet de la statue, fit demander à Vittoria le modèle d'une œuvre semblable, peut-être dans l'intention de s'adresser à lui, si l'autre artiste ne tenait pas ses promesses. C'est ce que nous fait connaître Vittoria lui-même dans la lettre, adressée à Ferussino, que nous reproduisons :

« *A mon très-illustre seigneur et honoré maître.*

« J'ai fait, pour Mgr le duc de Ferrare, un modèle d'Hercule en concours avec Sansovino, qui, faisant acte de jalousie peut-être plus que de bon sens, affectait de blâmer mes ouvrages. Comme je suis chatouilleux en ce qui touche à l'honneur, je demande qu'il mette en concurrence avec mon travail un modèle de sa main et qu'il se soumette avec moi à la décision des beaux esprits ou connaisseurs dans l'art. Je demande encore qu'un prix convenable soit déposé. Je veux tout faire pour qu'on

puisse juger en connaissance de cause lequel de nous deux doit être préféré pour un semblable travail; et, s'il ne suffit pas à Votre Exc. de voir le modèle, je me mettrai à l'exécution de l'ouvrage et l'apporterai à Venise. En attendant, que V. S. m'aime et me favorise, comme étant son serviteur; si elle veut me répondre, qu'elle adresse sa lettre chez le Magnanime Comte Marcantonio di Tiene, où je demeure pour le présent. Je me recommande aux bontés de V. Exc.

« Vicence, le 30 mai 1552.

« Le serviteur de V. E.,

« ALESSANDRO VITTORIA, S. »

Dans cette lettre, Vittoria montre un esprit présomptueux et plein d'ingratitude envers celui à qui il devait pourtant la plus grande part de ce qu'il savait de son art. Ce n'était pas, en effet, une petite marque de témérité que de se poser en rival de Sansovino, du nouveau Michel-Ange qui, dans un âge déjà avancé, conservait encore assez d'énergie et de fraîcheur d'imagination pour surpasser tous les artistes contemporains, jeunes et vieux. Les contrariétés passées, dont le ressentiment durait encore, ne pouvaient pas excuser une tentative aussi peu délicate pour supplanter son maître et porter atteinte à son crédit et à sa réputation. Cependant Vittoria, ne voulant pas perdre l'occasion que la fortune lui avait offerte, fit un voyage à Ferrare, où, grâce à la protection du comte Ludovic de Tiene, il put se présenter au duc, qui lui donna à faire son portrait en marbre ou en bronze, comme on l'apprend par la lettre ci-après :

« *Au très-illustre et exc. seigneur le duc de Ferrare.*

« Très-illustre et exc. seigneur, l'illustre comte Ludovic de Tiene, comme je me trouvais l'autre jour à Ferrare, montra à V. Exc. une médaille de moi, d'après le prince d'Espagne, et peu après, à mon grand honneur, me présenta à elle; et V. Exc. m'ayant demandé si je ne pourrais faire son portrait en marbre ou en bronze, je répondis que, sitôt que j'aurais fini quelques ouvrages en train, je serais à sa disposition et à ses ordres; c'est pourquoi, maintenant que je me trouve libre, V. Exc. peut disposer pleinement de moi, mon unique désir étant de la servir de tout mon pouvoir. Je me recommande humblement à ses bonnes grâces.

« Vicence, le 17 avril 1552. »

Dans cette circonstance, le duc lui donna la commission d'aller voir

la statue à laquelle travaillait Sansovino, et de lui en rendre un compte exact. Si le duc fit preuve de bien peu de tact en lui confiant une telle mission, Vittoria ne montra pas moins de vanité en l'acceptant et en ne sachant pas comprendre à quel point il manquait à toutes les convenances en prenant le rôle de contrôleur de son vieux maître.



Pour compléter l'histoire de cet épisode il ne faut pas oublier un autre concurrent plus obscur du grand sculpteur florentin qui promettait de lutter avec lui en modelant une nouvelle statue d'Hercule. Jérôme Falletti, successeur de Ferussino[1] à Venise, écrivait au duc le 8 août 1554 :

« Il y a ici un jeune Ferrarais, sculpteur fort célébré, lequel ayant invité l'ambassadeur impérial et moi à voir quelques beaux ouvrages de

1. Jérôme Ferussino mourut à Venise, au milieu du mois de février 1554.

sa façon, qui ont assurément un goût d'antiquité, est venu à parler de l'*Hercule* du Sansovino comme d'une chose qui n'est pas trop bien entendue. Sur quoi, il me dit que si V. Exc. voulait lui faire signe, il s'engagerait à en modeler un autre, et qu'il y ferait entrer quelque belle imagination pour le différencier du premier; qu'il lui suffirait qu'on lui donnât le marbre d'une valeur de XII écus, et qu'il ne veut rien pour son travail. J'ai cru devoir en dire un mot à V. Exc., parce que c'est un homme rare et qui n'est pas inférieur à d'autres qui passent pour des hommes éminents. »

Nous croyons que ce nouveau compétiteur de Sansovino, tant loué par Falletti et qui offrait de travailler gratuitement, était un certain Ludovic Ranzi, Ferrarais, sculpteur peu renommé, qui en ce moment demeurait à Venise[1] et dont on ne connaît pas d'autres œuvres que des statues placées dans le palais public de Brescia. Mais nous ne savons pas quel accueil fut fait à la recommandation de Falletti, ni si le portrait commandé à Vittoria par le duc fut exécuté.

Pour revenir à ce dernier et à la mission qu'il avait reçue d'examiner la statue de Sansovino, nous laisserons encore parler Ferussino qui, le 21 mars 1552, en rendait compte au duc dans le curieux document que voici :

« Avec ma précédente lettre à V. Exc. je lui en ai envoyé une de Me Alessandro, sculpteur vicentin, lequel m'a dit que, d'après les ordres de V. Exc., il avait vu la statue d'Hercule faite par cette tête de pierre très-dure, Sansovino. Avant qu'il m'eût dit son opinion sur cette figure, j'ai cru devoir prendre les devants en disant que, sans être du métier ni être connaisseur en statues, étant allé voir cet ouvrage, il y a trois ou quatre mois, je dis à Sansovino que les jambes et les cuisses ne me paraissaient pas en rapport avec la grandeur du corps; cependant, par suite de la haute opinion que j'avais de lui, je n'ai pas cru devoir en parler dans mes lettres à V. Exc. de peur qu'elle ne se moquât de moi. Il m'a assuré que cette disproportion n'était que trop réelle, et que non-seulement ces parties sont courtes, mais trop faibles, sans compter d'autres défauts qui ont été relevés par des hommes intelligents et entendus. C'est pourquoi, pour la mieux examiner, je suis allé chez lui aujourd'hui, en compagnie dudit Me Alessandro, qui est resté douze ans chez Sansovino, et de Me Josepo de Vicence[2], peintre, homme d'intelligence et de goût.

1. Nous avons une lettre de lui, en date de Venise 25 juillet 1553, où il propose au duc l'acquisition de certains bustes antiques.

2. Peut-être Giuseppe Scolari.

Mais cette visite n'a pas eu de résultat toutefois, parce qu'il n'a pas voulu se laisser voir, et que ses gens n'ont pas voulu trouver les clefs de l'atelier où a été faite la statue. A la suite de cela, j'ai pris rendez-vous avec ses ouvriers pour demain matin, afin de venir la voir avec les mêmes personnes; mais ce digne Sansovino, fou brutal et impossible à vivre, m'a envoyé dire qu'il ne veut pas que je la voie avec ces deux personnes, dont l'une a été à son service et n'existe plus pour lui, et qu'il est surpris que je veuille faire voir la statue par quelqu'un qui n'y entend rien, qu'il écrira à V. Exc. pour lui dire qu'il entend que le jugement soit fait par un certain Baccio qui est à Florence, au service du prince de ce pays[1], et un autre encore, qui est à Rome. Maintenant, Monseigneur, d'après ce que Me Josepo m'a rapporté, pour l'avoir entendu dire à Padoue par d'habiles gens du métier, qui l'ont vue, elle est très-imparfaite, à tel point que, pour ne pas perdre sa réputation, il ne devrait pas la produire au dehors, à aucun prix, ni surtout la livrer à V. Exc., mais plutôt s'occuper d'en faire une autre, avec l'aide de personnes qui connaissent mieux que lui le nu, dont il n'a jamais eu, dit-on, une véritable entente.» Ferussino terminait en assurant que le modèle de Vittoria serait trouvé par les connaisseurs très-supérieur à celui de Sansovino.

La paix, conclue la même année entre Vittoria et Sansovino, mit un terme à ces rivalités. Le maître avait rendu sa confiance et son amitié à l'élève qui lui resta fidèle jusqu'à sa mort et ne voulut plus le quitter. Ferussino, qui avait commencé par célébrer les beautés de la statue de Sansovino, puis, sous l'influence de Vittoria, lui avait reproché de graves imperfections, revint lui-même à sa première opinion, dès que se fût arrêté ce courant de médisance envieuse où il avait été entraîné. En rendant compte au duc, le 25 janvier 1553, d'une visite faite à l'atelier de Sansovino, il remarquait que cette statue produisait sur lui un effet meilleur que de coutume, et que l'artiste était assuré de pouvoir la terminer et la sortir en vingt jours, si on la lui demandait. Mais les mots qui désignent les mesures du temps ont, dans la bouche des artistes, une signification propre et spéciale qui s'éloigne et se distingue de celle qu'on y attache communément. Au bout de deux mois ne voyant rien venir, Ferussino donna à entendre à l'artiste qu'il aurait en moins le complément du prix convenu[2] et reçut de nouveau la réponse que, dans douze ou

1. Baccio Bandinelli.

2. Dans le journal des dépenses, à la date du 21 mars, est portée la somme de 45 écus d'or, remis à Ferussino et par lui : « A M. Jacopo Sansovino, sculpteur à Venise, pour avoir fait une statue d'Hercule, laquelle a été faite par l'ordre de S. Exc. pour être ensuite envoyée à Modène. »

quinze jours, le travail serait fini. Toutefois il prévenait en même temps le prince que, d'après le dire des praticiens, la figure ne pourrait pas être terminée avant la fin d'avril, et lui demandait de trouver bon qu'on y travaillât encore pendant ce court espace de temps, afin d'en augmenter la perfection. Il disait aussi qu'il avait trouvé l'artiste disposé à seconder le désir manifesté par le duc d'acquérir des sculptures antiques en marbre. Le mois d'avril écoulé, Ferussino revint à l'assaut et représenta au sculpteur que le soin de son honneur et ses promesses si souvent renouvelées ne permettaient pas un plus long retard ; Sansovino s'excusait en alléguant une indisposition, et en protestant que l'ouvrage serait vraiment achevé avant la fin du mois. Finalement, vers les derniers jours de juin, Ferussino put annoncer l'heureux achèvement du colosse tant désiré et attendu. Le duc lui fit répondre que, si la statue était prête, il eût à l'expédier le plus tôt possible, mais qu'il était surpris de l'insolence des employés du fisc qui prétendaient lui faire payer le droit de sortie; qu'il se refusait à croire qu'on voulût user d'une rigueur aussi indiscrète à propos d'une statue faite pour lui, tandis que les gentilshommes vénitiens, qui chaque jour traversaient ses États avec leurs bagages, y trouvaient toujours le traitement le plus courtois ; il lui ordonnait enfin d'en toucher un mot à la Seigneurie, comme si la chose venait de lui, et en indiquant que cette démarche ne lui avait pas été prescrite. Ces observations présentées au doge et aux procurateurs reçurent un accueil favorable, et l'exemption de taxes fut très-largement accordée. Aux premiers jours d'août commencèrent les apprêts de l'expédition, et la statue fut emballée avec le plus grand soin[1] et conduite par eau jusqu'à Francolino, puis, en remontant le Pô, jusqu'au lieu de sa nouvelle destination.

Le changement des intentions du duc au sujet du placement de la statue venait de l'idée qu'il avait conçue de faire de Brescello une ville fortifiée. Brescello est une bourgade de quelque importance du territoire de Reggio, sur la rive droite du Pô. Sa position lui donnait alors une grande importance, parce qu'elle dominait la navigation du fleuve et tenait en échec Parme, Plaisance et le Mantouan. Il n'y a pas eu de guerre portée sur la ligne du Pô, depuis les Romains jusqu'au siècle dernier, où la ville de Brescello n'ait eu à souffrir de graves dommages, assiégée, prise d'assaut, parfois détruite et rebâtie.

1. Sur le *Livre des débiteurs* de 1553, le 25 août, est noté le payement de 1£ 48 fait à Ferussino « pour le montant de la caisse faite pour emballer la statue de marbre qui doit être envoyée à Modène ou à Brescello, laquelle statue est un grand Hercule à S. Exc. ».

Les faits tout récents de la guerre de 1551 entre les Impériaux et les Français, amenés par la question de Parme et Plaisance, avaient démontré la nécessité de ne pas laisser plus longtemps sans défense cette place. En dépit de la neutralité du duc, elle avait été occupée par l'armée espagnole, suivant l'ordre de don Ferrante Gonzaga, et sous prétexte qu'elle avait pour feudataire le cardinal Hippolyte d'Este, partisan déclaré de la France. Malgré toutes les protestations du duc, elle ne lui avait été rendue qu'après la conclusion de la paix, c'est-à-dire en 1552. A peine en eut-il repris la possession qu'il résolut de la mettre dans un état tel qu'il ne fût plus exposé à la perdre; il y envoya Terzo Terzi, son ingénieur, jadis modeste fabricant de boutons, mais devenu assez habile dans sa nouvelle profession, quoi qu'en dise Benvenuto Cellini dans ses *Mémoires*, et lui demanda de réaliser dans un plan ses idées sur l'agrandissement et la défense de la ville.

Le prince avait l'intention de transformer cette bourgade en une cité ornée de beaux édifices qui, d'après son nom, se serait appelée Herculée, d'en faire le siége d'un évêché, avec droit de collation pour sa maison, et d'y construire une forteresse royale qui servît de poste avancé sur ce point de ses frontières.

Après avoir travaillé à la fondation des murs, à l'établissement des bastions, au creusement des fossés, on s'occupa d'agrandir quelque peu la ville, quoique plus tard on ait sagement renoncé à donner suite à cette idée. Pendant que le duc était absorbé par cette pensée, il songea à donner du relief à son entreprise en mettant au milieu de la nouvelle place dessinée par Terzi un ouvrage d'art imposant, qui témoignât de sa puissance et transmît à la postérité le souvenir de cette création de son règne. Aussi la statue d'Hercule, de Sansovino, destinée dans l'origine à la porte Herculéenne de Modène, fut-elle transportée à Brescello, et par les soins de Terzi lui-même élevée sur un haut piédestal au milieu de la place. Elle y resta debout pendant plus d'un siècle et demi, c'est-à-dire jusqu'en 1704, année où, la forteresse ayant été prise par l'armée française et les remparts démolis au ras du sol, la statue eut aussi à souffrir des suites de ce désastre. Étant tombée à terre, ou ayant été enlevée de son piédestal, elle resta plusieurs années couchée sur le sol dans l'abandon le plus complet.

Enfin, en 1727, grâce au zèle d'un abbé Talenti, Modénais, auteur d'une histoire de cette ville qui existe en manuscrit dans la bibliothèque d'Este, elle fut rétablie au milieu de la place, sur un piédestal élevé, avec une inscription fournie par le célèbre Muratori. On l'y voit encore, bien qu'un peu détériorée; le visage surtout a souffert. Elle représente

la figure entièrement nue d'Hercule, dans l'attitude du repos, le bras et le flanc droits appuyés sur la massue posée sur le sol. La tête est couronnée, l'épaule gauche jusqu'au milieu de la poitrine est couverte par la tête et la dépouille du lion de Némée. Si cette œuvre n'est pas une des meilleures du maître, elle révèle du moins un homme habitué à surmonter les plus hautes difficultés de l'art.

Et s'il ne porta pas son travail jusqu'au degré de perfection qu'il aurait pu atteindre, sa justification se trouve dans cette circonstance que la statue était, dans l'origine, destinée à orner une porte de ville, qu'elle devait être placée beaucoup plus haut qu'elle ne le fut plus tard, et que, par suite, les parties qui, vues de trop près, paraissent aujourd'hui dures et exagérées, présentées à distance et au point de vue auquel songeait l'artiste, seraient trouvées tout à fait à leur place et régulières.

Vasari a fait mention de cette statue dans sa *Vie de Sansovino*, sans dire où elle a été placée, et en quelques mots seulement. « Il fit une très-belle statue d'Hercule pour le duc de Ferrare. » Un peu plus loin, parlant des étrangers qui s'adressaient à Sansovino pour des dessins ou des figures, il ajoute « comme fit le duc de Ferrare qui obtint un Hercule en forme de géant[1] ». Il est étrange qu'aucun écrivain n'ait ajouté un seul mot à ce que dit le biographe arétin, au sujet d'une œuvre si importante, plus étrange encore que le souvenir de son auteur se soit entièrement perdu, au point qu'elle a été attribuée à un ciseau grec ou romain. L'abbé Talenti, dans l'histoire déjà mentionnée, écrite pendant la première moitié du siècle dernier, et où l'on voit l'Hercule dessiné à la plume, la donne à un sculpteur grec. Plus réservé, Muratori, dans son inscription, la proclame « un monument de la très-ancienne ville de Brescello.[2] » Enfin Tiraboschi, dans son *Dictionnaire topographique des États d'Este*, se borne à dire : « On voit encore sur la place publique une antique statue d'Hercule[3]. »

Nous sommes heureux d'avoir rendu à son véritable auteur cette figure grandiose; nous le serions davantage encore si ces pages avaient assez d'influence pour appeler sur elle l'attention que mérite et la valeur de l'œuvre et la renommée d'un des plus grands sculpteurs des temps modernes.

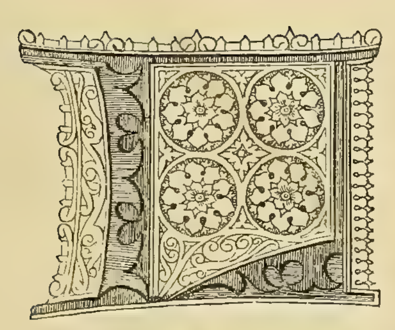
GIUSEPPE CAMPORI.

1. *Vite dei pittori*, XIII, 87, 89.

2. *Statuam hanc Herculis hucusque incolumen, antiquissimæ urbis Brixelli spectabile monumentum.*

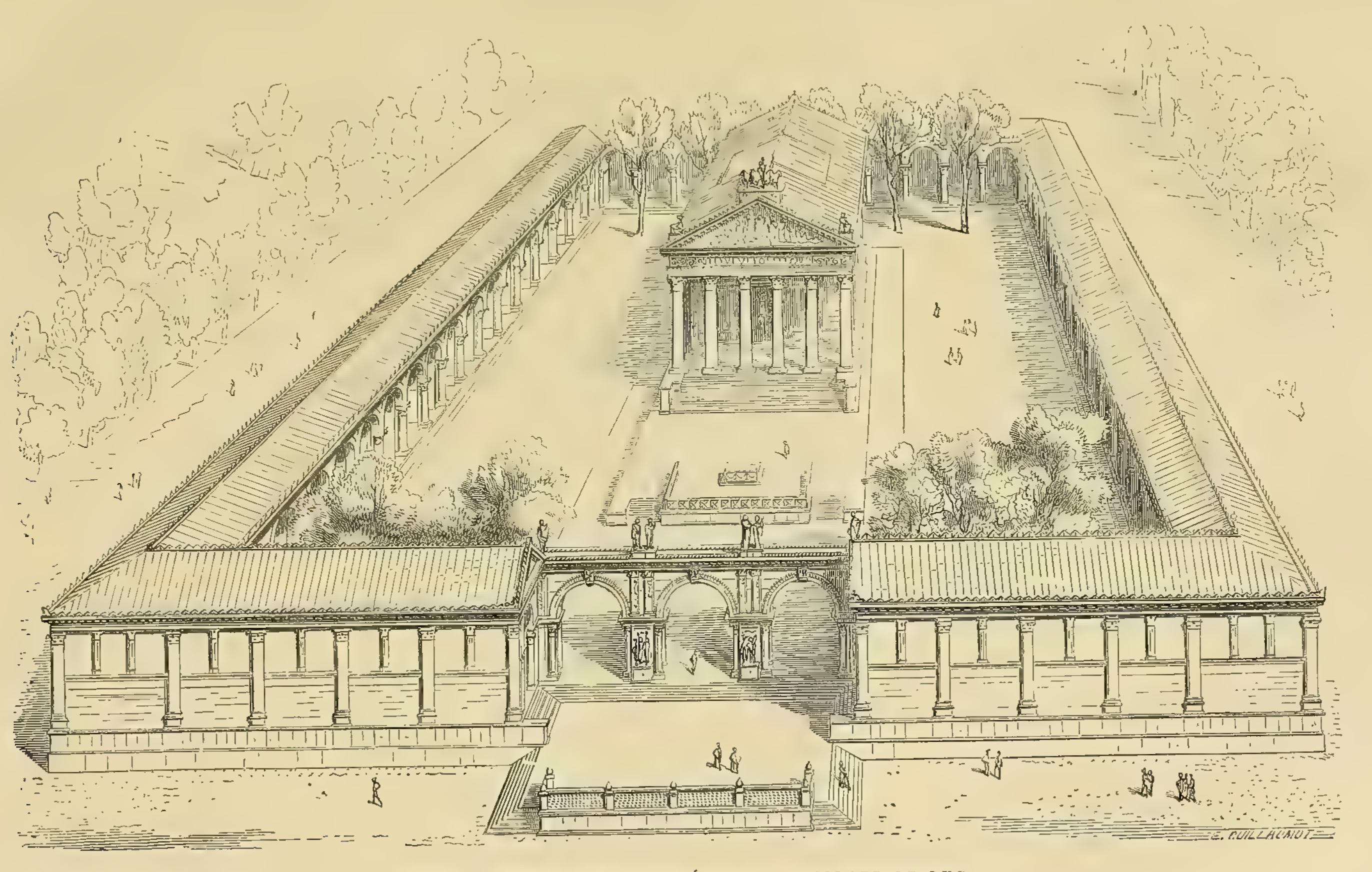
3. I, 67.

VIOLLET-LE-DUC



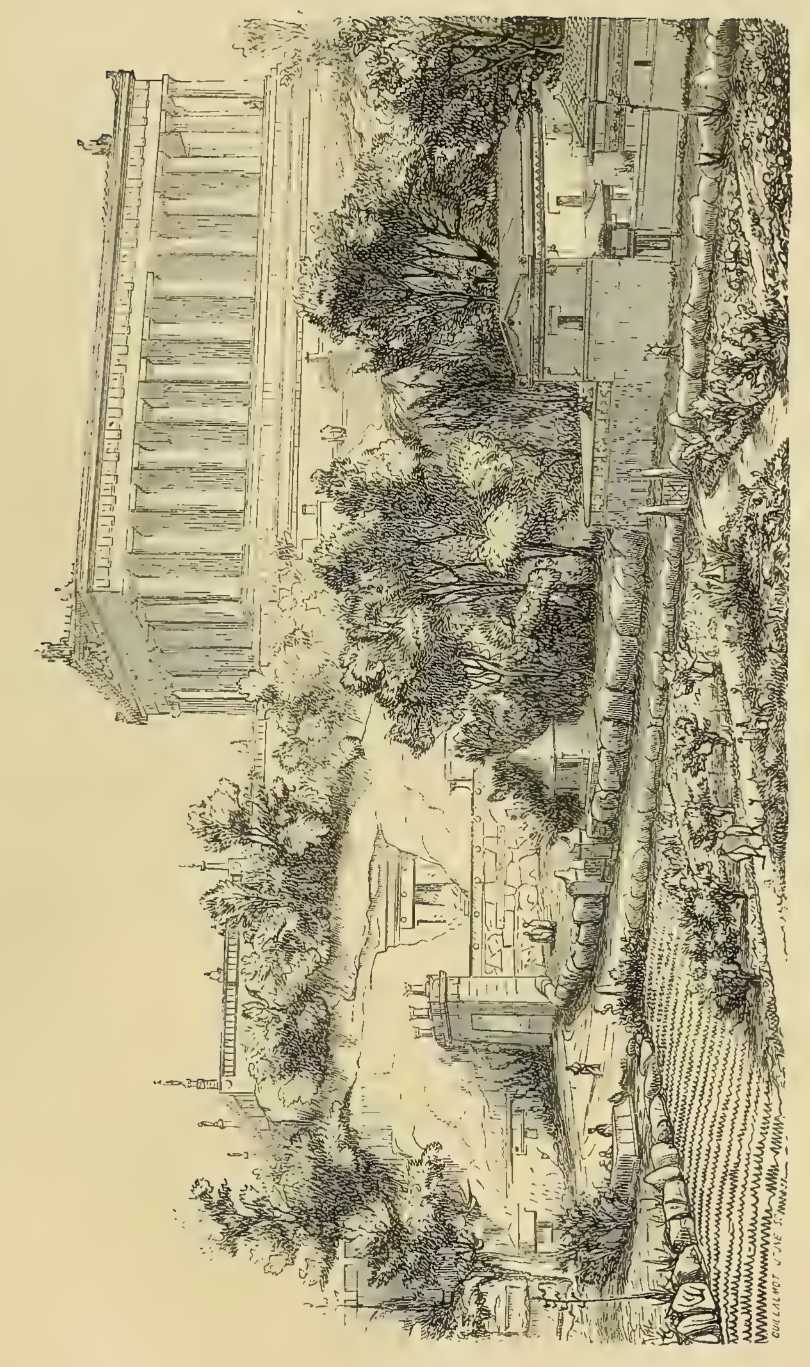
ES études historiques sont à la veille de subir une transformation radicale : tout le monde reconnaît que des récits de bataille, des généalogies de princesses, des querelles de familles royales et des égorgements intermittents ne suffisent pas pour constituer l'histoire. Les faits, qui dans tous les temps et dans tous les pays, se représentent avec de légères variantes, n'en sont en quelque sorte que le squelette uniforme; mais les institutions naissent des mœurs; ce sont elles qui forment la vie propre d'une époque et lui donnent sa physionomie personnelle. C'est donc avec raison que l'attention publique se tourne de ce côté, et l'Université elle-même, malgré ses réticences, sera obligée de céder au courant général de l'opinion.

On s'est demandé souvent pourquoi l'étude de l'histoire ancienne nous passionne bien plus que la nôtre, qui cependant n'est pas moins émouvante. Le récit des belles actions de nos aïeux nous inspire certainement une fierté légitime, celui de leurs malheurs nous cause une émotion filiale, qui nous fait un moment oublier les nôtres; mais en somme tout ce passé nous apparaît à travers un voile de barbarie qui nous répugne, car on nous a appris, dès l'enfance, que jusqu'à Louis XIV, ou au moins jusqu'à François I[er], notre pays était absolument grossier et rebelle à tout ce qui fait le charme de la vie. Au contraire, dès que nous pensons à l'antiquité, il semble qu'un monde supérieur s'ouvre devant nous et nous apparaît comme une éblouissante révélation. Autour des grands caractères et vivant familièrement avec eux nous voyons les merveilleux artistes : la Grèce nous a donné tous les exemples des vertus civiques ; son nom évoque dans notre esprit ce que l'esprit humain peut



TEMPLE ROMAIN RECONSTITUÉ PAR M. VIOLLET-LE-DUC,

D'après une médaille dédiée à Jupiter Vengeur, par Alexandre Sévère.



TEMPLE DE JUNON A AGRIGENTE. — Reconstitué par M. Viollet-le-Duc.

produire de plus grand, et, si nous consultons sa vie intime, nous trouvons jusque dans les objets usuels et les ustensiles de ménage un goût exquis et une incomparable élégance.

En tressant des couronnes pour l'antiquité nous ne sommes que justes, et tant qu'il y aura des hommes ayant le sentiment du beau et du bien, elle restera sur le piédestal que lui ont élevé les sociétés modernes. Mais est-il vrai, comme le veut encore l'enseignement officiel, que notre pays, après une nuit qui aurait duré douze siècles, ne soit entré dans sa période de production qu'en imitant les œuvres de l'antiquité, interprétées suivant les procédés académiques? L'histoire de France nous apparaît déjà toute autre, depuis qu'Augustin Thierry, Sismondi, Henri Martin, Michelet, ont voulu remonter aux sources et, au lieu d'une histoire dynastique, se sont avisés d'écrire ce qu'avait fait la nation. Grâce à eux, nous savons maintenant ce qui s'est passé chez nous, mais il a fallu qu'un artiste mît la main à la pâte pour nous apprendre ce que nous avons été. M. Viollet-le-Duc a consacré sa vie à nous montrer qu'avant la Renaissance nous avons eu un art national magnifique, fondé sur des principes d'une logique absolue, et unissant un savoir profond à l'inspiration la plus élevée.

La croisade entreprise par M. Viollet-le-Duc pour nous prouver, malgré nos préjugés, que nos pères n'étaient pas si barbares que nous le pensions, est certainement un des faits les plus curieux de notre époque, et, grâce aux innombrables dessins qui, dans ses livres, viennent à l'appui de ses théories, la cause est désormais gagnée : décidément il n'y a rien de tel que les hommes pratiques.

Entreprendre de changer absolument les idées d'un pays sur sa propre histoire, lui faire comprendre la grandeur d'un passé qu'il dédaignait parce qu'il n'en avait aucune notion, n'est assurément pas une petite besogne; aux recherches incessantes et aux efforts de chaque jour pour soutenir une lutte à outrance contre des idées enracinées, il faut joindre les difficultés matérielles qu'entraîne la publication de pareils ouvrages. Sur sa route M. Viollet-le-Duc a rencontré un éditeur dont le nom est désormais inséparable du sien. En reprenant la maison Bance, Morel a élargi le cercle de ses opérations, au point qu'une simple librairie est devenue par ses soins un centre d'activité artistique, auquel l'art et l'industrie moderne sont redevables de bien des services, et ceux qui ont connu le sympathique éditeur savent à quel point il avait foi dans les idées dont il s'est fait l'intelligent propagateur.

Dans la campagne entreprise en faveur de notre art national du moyen âge, M. Viollet-le-Duc n'était pas seul; il appartenait à un groupe

d'hommes éminents, luttant avec lui pour les mêmes principes, et dont il me faudrait parler longuement, si j'avais à faire une histoire des idées de mon temps. Au moment où éclata le mouvement romantique, on était las des plates imitations qui se faisaient partout de l'antiquité et des fadeurs sans nom qui s'intitulaient pompeusement le grand art. A force de voir ces solennités vides d'inspiration, on négligeait d'étudier le véritable art grec, et, croyant naïvement que la copie devait être conforme à l'original, chacun répétait à l'envi ce mot devenu proverbial : Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? C'était un mauvais terrain : on ne médit pas impunément de la Grèce, parce que, Dieu merci, ses chefs-d'œuvre sont là pour répondre, et, pour peu qu'on veuille les regarder, tout le pénible échafaudage de l'attaque tombe aussitôt en miettes.

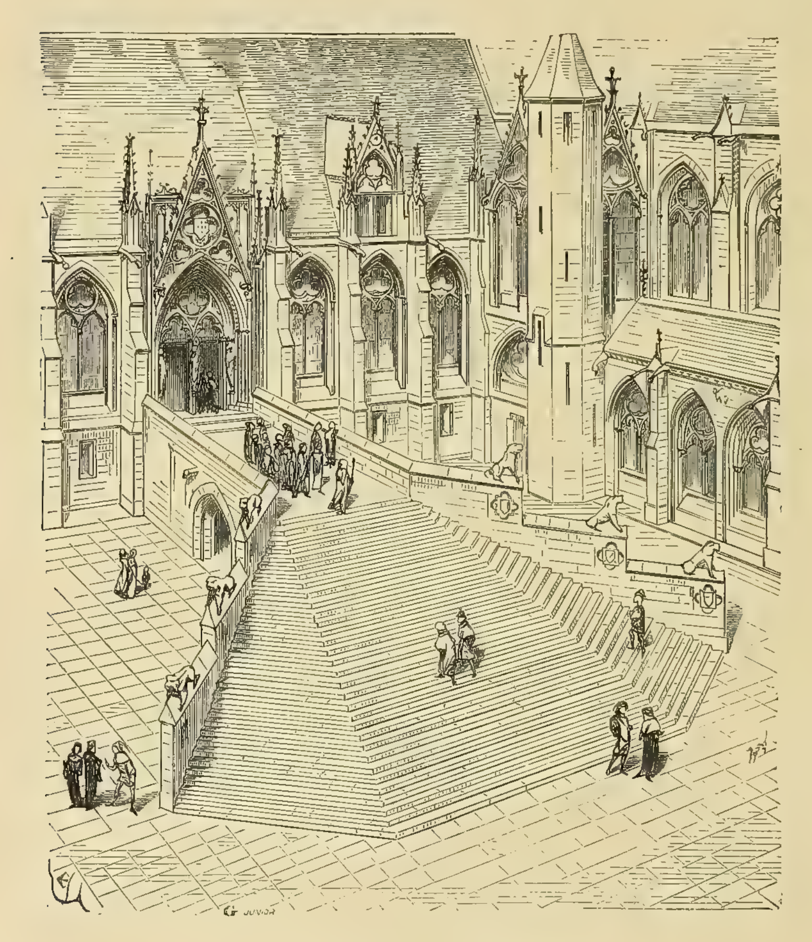
M. Viollet-le-Duc est passionné pour les Grecs; ses *Entretiens sur l'architecture*[1] en font foi à chaque page. Mais, comme au lieu d'en parler par ouï-dire, il a pris la peine de les étudier, il a reconnu promptement que les théories soi-disant classiques n'avaient qu'un rapport fort éloigné avec les monuments sur lesquels on prétendait les appuyer. Il a vu que l'enseignement des arts en Grèce ne consistait pas en recettes formulées comme des axiomes, et que, si la précision mathématique était la base des études, l'inspiration était toujours spontanée et jamais réglementaire. J'en suis fâché pour les professeurs qui, au lieu de pousser l'élève aux efforts de l'intelligence, trouvent plus commode de lui tracer une formule qu'il devra suivre invariablement, mais la liberté est inséparable de l'art, et ces deux termes ne peuvent marcher l'un sans l'autre.

Bien loin d'aplanir toutes choses sous un niveau froid et uniforme, les Grecs avaient le culte de la diversité; il suffit de jeter un coup d'œil sur le plan de l'Erechteion pour voir quelle place laissait à l'imprévu cette admirable architecture. Ils apportaient le plus grand soin à profiter des irrégularités du terrain et leurs temples, ordinairement placés sur des éminences, faisaient toujours dans le paysage le plus ravissant effet; les arbres d'alentour, qu'ils se gardaient bien de couper ou d'aligner, les rochers, qu'ils laissaient subsister à dessein, formaient autour de l'édifice un encadrement naturel, qui venait rompre les lignes rigides que présentait la maison du dieu. Le parallélisme des constructions, si cher aux architectes modernes, et qui donne tant de froideur à nos places publiques, était absolument inconnu des Grecs, qui auraient sans doute trouvé ce système aussi monotone pour les yeux qu'illogique

1. Paris, Morel.

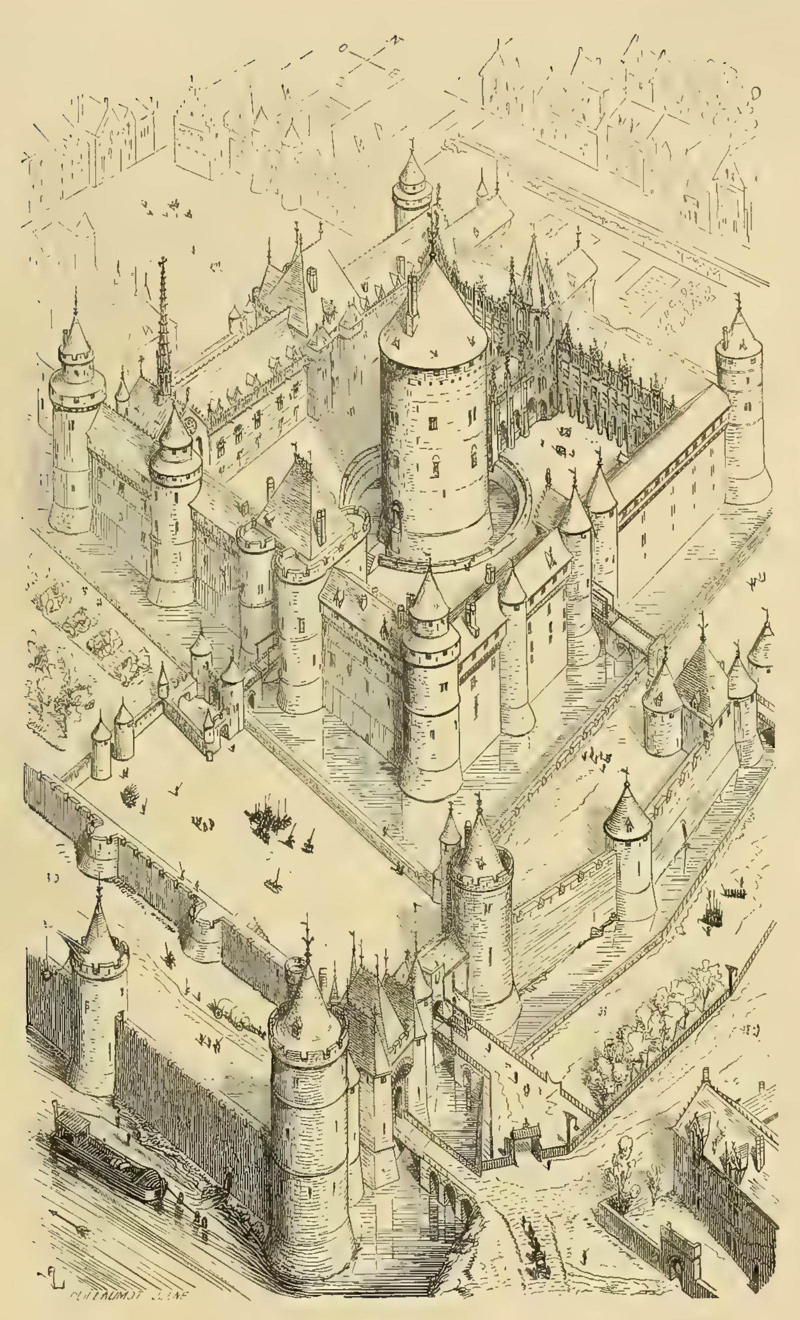
pour la raison, quand il s'agit de monuments qui ont la plupart du temps une destination différente.

Bien autrement artificielle a été l'architecture des Romains; ici, la symétrie est voulue, tout cède à l'inflexible volonté du constructeur, et



ANCIEN PERRON, PRÈS LA SAINTE-CHAPELLE.

l'imprévu ne tient aucune place; le terrain se nivelle, la végétation s'aligne et la nature elle-même aussi bien que les nations subit la loi des maîtres du monde. Mais il y a dans tout cela une grandeur qu'on ne saurait méconnaître, et, avant de songer à se plaindre ou à critiquer, on est obligé de saluer. L'étude sur les thermes de Caracalla et celle sur le Panthéon d'Agrippa sont particulièrement remarquables dans les *Entretiens* de M. Viollet-le-Duc. La différence qui sépare le génie grec



LE LOUVRE SOUS CHARLES V. 1364-1380

et le génie romain est très-nettement expliquée dans les premiers chapitres du livre, et les deux dessins que nous y puisons montreront mieux que nous ne pourrions l'expliquer avec des paroles, ce qu'était un temple grec, par opposition à un temple romain.

S'il a étudié l'antiquité en dilettante éclairé, M. Viollet-le-Duc, en abordant le moyen âge, se trouve sur un terrain où il est passé maître, et son *Dictionnaire d'architecture* est un livre qui fera époque dans les études historiques de notre temps. La quantité de documents que l'auteur a réunis dans cet énorme travail est vraiment incalculable, mais ce qni frappe tout d'abord, c'est le lien qui existe entre le texte et les dessins, qualité bien rare dans un livre illustré, et très-saillante ici, parce que l'écrivain qui décrit et l'artiste qui dessine étant une seule et même personne, tout se trouve naturellement conçu dans une pensée unique.

Les dessins sont d'un caractère très-multiple : tantôt ce sont des pièces exactement reproduites d'après les originaux, tantôt ce sont des reconstitutions complètes, faites d'après de simples fragments. Cuvier n'avait besoin que d'un os pour comprendre à quelle sorte d'animal il avait pu appartenir et pour en rétablir logiquement le squelette; c'est grâce à ses travaux que nous pouvons nous faire une idée approximative des races disparues.

M. Viollet-le-Duc, en employant le même procédé pour des édifices dont la plus grande partie est détruite, arrive à des résultats dont les hommes spéciaux peuvent contester certains détails, mais qui ont toujours, dans l'ensemble, un très-grand caractère de probabilité. Son dessin, net et précis, qui accuse toujours franchement la forme et ne la dissimule jamais sous prétexte d'effet, est d'ailleurs parfaitement approprié au genre d'étude qui est le but spécial du livre. Il a une connaissance si approfondie de la perspective, qu'il semble ne pas même s'apercevoir des difficultés qu'elle présente. Il dessine en quelque sorte comme on marche ou comme on cause, sans aucun apprêt, et néanmoins sans aucune indécision, parce qu'il sait absolument ce qu'il a à dire. Ce caractère d'improvisation et de spontanéité donne à ses croquis un charme singulier. Rien n'est intéressant et instructif comme ces cours de châteaux et de monastères, qu'il présente à vol d'oiseau, et dont la construction est parfaitement lisible même pour un œil peu exercé.

M. Viollet-le-Duc est convaincu que l'architecture est l'art par excellence, et que tous les autres y sont implicitement renfermés ; aussi a-t-il porté ses investigations sur toute espèce de choses, et son dictionnaire est une véritable encyclopédie. En dehors même de ce qui appartient à l'architecture proprement dite, il y a bien peu d'artistes ou d'arti-

sans qui ne puissent, dans la branche spéciale qu'ils cultivent, trouver là des renseignements précieux. La serrurerie, la menuiserie, la verrerie, dans un excellent article sur les vitraux, et bien d'autres industries sont traitées avec une rare compétence et une étonnante lucidité. Si des raisons commerciales, que je n'ai pas à apprécier ici, ne mettaient pas d'obstacle à ce que les principaux articles du dictionnaire fussent édités en forme de petits volumes séparés, dont le prix serait mis à la portée du travailleur, l'industrie et l'art y trouveraient certainement un grand avantage.

Le chapitre sur la sculpture, pour n'en citer qu'un, présente une histoire à peu près complète de la statuaire et de la sculpture ornementale pendant le moyen âge; les dessins qui l'accompagnent montrent parfaitement le développement du style national dans les différentes provinces de l'ancienne France. Je sais bien qu'on a accusé M. Viollet-le-Duc d'avoir embelli à dessein les figures qu'il reproduit d'après les statues du moyen âge, pour faire valoir la thèse qu'il soutient, mais il répond que des moulages ne coûtent pas bien cher, et que si nous avions à l'École des Beaux-Arts ou ailleurs des reproductions de nos chefs-d'œuvre de Chartres ou d'Amiens, nos jeunes artistes s'habitueraient à les voir, et se convaincraient ainsi qu'avant l'arrivée des Italiens amenés par Louis XII ou François Ier, nous avions une école de premier ordre, que nous avons tort de dédaigner. Et en vérité, il a raison, car il est honteux que nous n'ayons pas en France une galerie de moulage, où nous pourrions apprendre les transformations du goût dans notre pays, ses manifestations à une époque où il n'avait encore reçu aucune altération par suite d'importations étrangères.

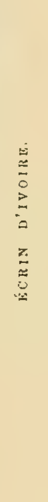
Il ne faut pas croire, au surplus, que l'éminent architecte, en appelant notre attention sur les œuvres de nos pères, veuille nous entraîner dans une voie servile d'imitation du passé, car il sait parfaitement que le pseudo-gothique serait tout aussi fatigant que la pseudo-antiquité; mais en nous montrant comment les sculpteurs ornemanistes du moyen âge ont utilisé, pour le plus grand profit de l'art, les ressources immenses de notre flore nationale, il est d'accord avec les principes que nous soutenons en matière d'enseignement, car la nature est toujours le point de départ sur lequel peut se greffer l'inspiration, tandis que si la tradition consiste à reproduire des résultats, au lieu de remonter à la source, elle n'a plus droit de s'appeler la tradition, car elle n'est que la routine.

Le *Dictionnaire du mobilier* est le complément et en quelque sorte la suite du *Dictionnaire d'architecture*. La première partie est consacrée au mobilier proprement dit, la seconde aux vêtements et objets de toi-



STATUE DE LA VIERGE

A la cathédrale d'Amiens.



ÉCRIN D'IVOIRE.

lette, la troisième aux armes offensives et défensives. C'est en quelque sorte la vie complète de nos pères qui se déroule devant nous, d'abord dans leur appartement, puis dans l'intimité de leurs personnes. Pour nous faire comprendre la raison d'être des formes dans le mobilier et dans le costume, il fallait nous initier aux habitudes de la noblesse et à celles de la bourgeoisie pendant le moyen âge. Après avoir expliqué et dessiné les meubles en usage chez nos pères, l'auteur pénètre au cœur même de l'histoire. Il décrit successivement les cérémonies, les sacres, les couronnements, les entrées de rois, de reines, de seigneurs et d'évêques, les baptêmes, les noces, les obsèques, les investitures, les hommages, etc. Puis il montre les transformations du mobilier, toujours en rapport avec les mœurs changeantes de chaque époque.

A côté de la noblesse qui consomme, il y a le peuple qui produit. L'auteur nous introduit successivement dans l'atelier de différents artisans : un huchier, un écrinier, un serrurier, un lampier, etc. Nous assistons à la fabrication des meubles, nous voyons la part que chacun y prend, et en étudiant la vie intime du travailleur au moyen âge, nous comprenons le rôle si intéressant et si peu connu de l'apprentissage. M. Viollet-le-Duc n'a pu faire ces recherches que par une connaissance très-approfondie de l'ancienne langue française, et les citations en prose et en vers dont ses livres fourmillent fourniraient de bien curieux documents à une histoire littéraire. Dans ce vieux français on trouve beaucoup de termes qui ne sont plus en usage aujourd'hui, mais ils sont souvent pittoresques et toujours significatifs. Il a fallu la phraséologie creuse des journaux pour enlever à notre langue française son principal charme, la clarté de l'image et la netteté de l'expression.

Deux volumes du dictionnaire sont consacrés au costume et en donnent une histoire très-complète. Nous voyons d'abord les modes byzantines s'introduire en Occident par l'influence des femmes, car le vêtement des hommes persiste plus longtemps à se conformer aux usages gallo-romains. Pendant la première partie du moyen âge le costume en France présente de frappantes analogies avec celui qu'on portait à Byzance au XIe siècle.

En même temps que notre architecture se forme au XIIIe siècle, un changement radical survient dans l'habillement. « Il y a entre le vêtement de 1200 et celui de 1150 un écart plus grand qu'entre la basilique romane de 1100 et l'église française de la fin du XIIe siècle. Le corps n'est plus emmaillotté dans ces robes serrées de dessous, à plis multipliés, couvertes de passementeries et de joyaux. Les membres ne sont plus embarrassés par ces longs manteaux et ces robes traînant à terre. Le vêtement prend une allure plus vive, facile. Il est commode, laisse aux

mouvements leur liberté. Sa coupe est simple et entre l'habit du seigneur et celui du bourgeois ou du vilain, il n'y a plus la différence qu'on observait quelques années auparavant. Dans les habitudes et les mœurs, les

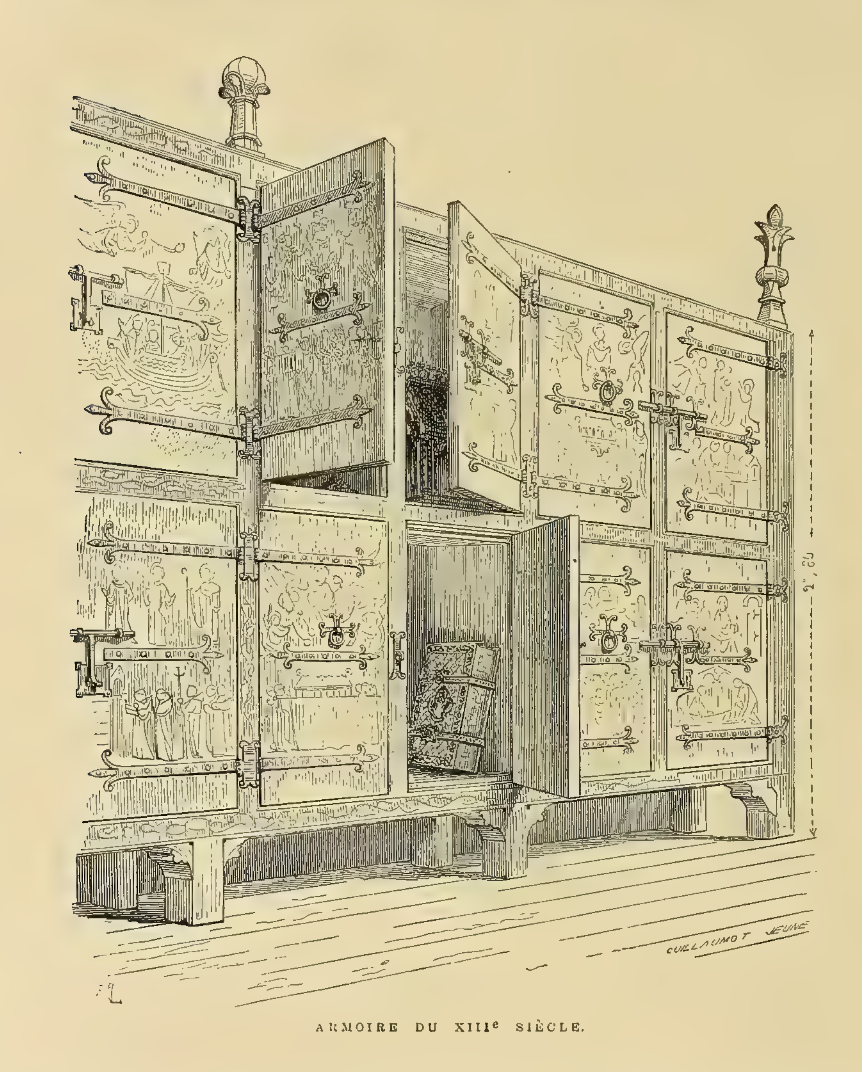


RÉCHAUD ROULANT (XIIIe siècle).

mêmes changements se produisent, et l'on voit poindre, au sein de la société française, ce rapprochement des classes, jusqu'alors et depuis les Mérovingiens, si profondément séparées. »

Cette séparation des classes et le profond abaissement qui a marqué les premiers siècles du moyen âge en France avaient pour cause la con-

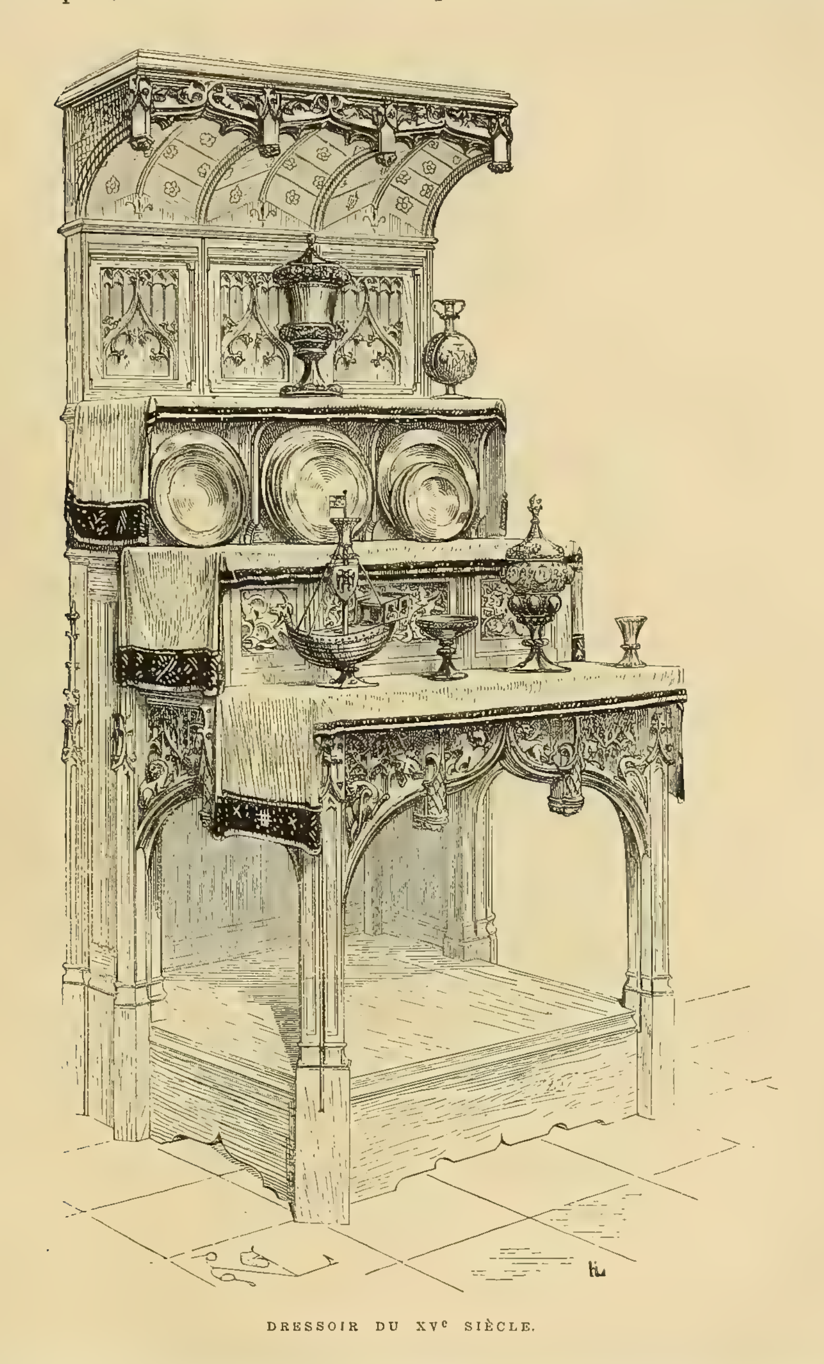
quête germaine et l'influence des habitudes d'outre-Rhin qui sont antipathiques à nos mœurs. Le grand mouvement artistique du XIIIe siècle n'a été chez nous que le réveil du sentiment national. « En 1200, dit M. Viollet-le-Duc, deux cents ans s'étaient écoulés depuis que les Capé-



ARMOIRE DU XIIIe SIÈCLE.

tiens avaient remplacé les Carlovingiens sur le trône français, grâce, en grande partie, à la répulsion que la nation gauloise avait pour l'influence germanique à laquelle étaient demeurés fidèles les successeurs de Charlemagne. Pendant deux siècles, la nation fit des efforts constants pour retrouver son autonomie. Les ordres religieux et le clergé séculier contribuèrent pour beaucoup à l'établissement du nouvel ordre de choses;

d'autre part, le mouvement communal qui se développa pendant le xie et



DRESSOIR DU XVe SIÈCLE.

le xiie siècle, et qui n'était qu'une renaissance du régime des municipes, hâta le développement de l'esprit de solidarité entre les membres gaulois,

disloqués par les gouvernements successifs des Franks. L'influence con-



COSTUME DU XVe SIÈCLE.

sidérable des croisades jeta quelque trouble dans ce travail de la nation; mais Philippe-Auguste, ayant su profiter bien mieux qu'aucun de ses

prédécesseurs des éléments d'unité qu'il avait sous la main, laissa en mourant, à la place d'un corps morcelé, un pays constitué sous une véritable monarchie. Aussi est-ce à dater de ce règne que la France possède une littérature, des arts à elle, et aussi des vêtements qui lui appar-



HOUPPELANDE DU XV[e] SIÈCLE.

tiennent en propre et dont les modifications ne subissent que bien faiblement les influences étrangères. »

M. Viollet-le-Duc a raison : l'art, aussi bien que ce qui s'y rattache, le mobilier ou le costume, ne sont pas des choses isolées, mais il est l'expression visible des mœurs d'une époque, et forme une des branches de

l'histoire générale. Faute d'avoir suffisamment étudié cette branche, nous nous sommes fait des idées très-fausses sur notre passé, dont nous avons

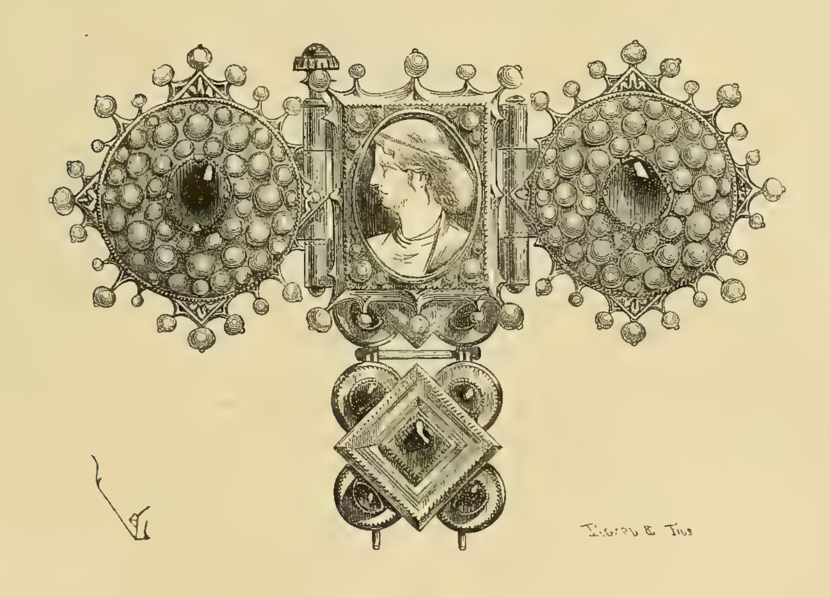


DAMES NOBLES (fin du XVe siècle).

souvent méconnu la grandeur. L'époque de la formation des communes a été décisive dans l'histoire de notre pays : c'est à elle que se rattachent

toutes les institutions dont nous sommes fiers. Le récit d'épouvantables malheurs, le spectacle d'une misère incessante et la succession non interrompue de fléaux de tout genre, ne doivent pas nous rendre injustes envers un temps de luttes fécondes pour la liberté comme pour l'intelligence. L'instruction est assurément bien plus répandue qu'elle n'était au moyen âge et le bien-être beaucoup plus général; mais on ne trouve pas chez nous la même spontanéité dans l'esprit créateur, ni la même virilité dans les caractères. Puisqu'on parle aujourd'hui de régénération, il est utile de savoir ce qu'ont été nos pères et ce qu'ils ont fait, car les obstacles qu'ils ont eu à surmonter n'étaient pas moindres que ceux contre lesquels nous luttons. C'est à ces études fortifiantes que M. Viollet-le-Duc nous convie, et nous lui devons des remercîments pour avoir montré à notre jeunesse comment la France d'autrefois, plus malheureuse encore que la France d'aujourd'hui, a su dompter la mauvaise fortune, fonder des institutions dont nous avons recueilli l'héritage, et créer un art magnifique en témoignage de son génie.

RENÉ MÉNARD.



LES ŒUVRES DE WILLIAM UNGER

EAUX-FORTES D'APRÈS LES MAITRES ANCIENS

COMMENTÉES PAR C. VOSMAER



E nom de M. Unger, un graveur autrichien, est loin d'avoir en France toute la notoriété qu'il mérite. Le nombre des œuvres gravées par lui est déjà très-considérable et il ne semble nullement las de produire. Tous les amateurs d'art, qui ont eu entre les mains la première série de la galerie Frans Hals, publiée l'année dernière par le même éditeur, M. A. W. Sijthoff, de Leyde, ont été frappés de la puissance avec laquelle était rendue la manière si caractéristique du grand artiste hollandais. Par un raffinement qui eût singulièrement étonné et peut-être scandalisé bien des graveurs des derniers siècles, on retrouvait dans les eaux-fortes de M. Unger jusqu'à la touche heurtée et rapide du peintre.

Ceux qui n'ont pas vu ces admirables planches pourraient croire qu'un pareil scrupule de fidélité dans l'imitation, en réduisant le graveur à la recherche exagérée du détail, en le ralentissant, en le refroidissant à la poursuite de l'infiniment petit, a dû lui faire perdre de vue les qualités d'ensemble de l'œuvre et le rendre incapable de s'approprier les caractères d'ordre supérieur qui constituent précisément le fond du génie de Hals.

Ce serait une erreur. Par un privilége qui semble impliquer contradiction, M. Unger est à la fois le plus fidèle des imitateurs et le plus original des interprètes. Il est impossible d'imaginer un copiste plus scrupuleux et plus exact, et en même temps rien ne ressemble moins que ses gravures à des copies.



Palma vecchio pinxit — W Unger sculpsit

ADAM ET EVE.

Gazette des Beaux Arts — Imp. A. Cadart, Paris.

Son procédé, que nous recommandons à tous les graveurs, mais qui malheureusement, poussé à ce degré de perfection, n'est à la portée que d'un bien petit nombre, consiste avant tout dans une étude attentive et pénétrante du modèle. M. Unger ne se met à l'œuvre que quand il a complétement saisi toute la pensée, surpris tous les secrets, analysé tous les caractères du tableau qu'il se propose d'interpréter. Mais l'analyse, pour M. Unger, consiste surtout dans une double faculté d'intuition et d'assimilation, que tous les efforts du monde ne sauraient suppléer, quand on ne les possède pas de nature, et qui semblent chez ce graveur portées à une puissance extraordinaire.

Quand il est arrivé à s'identifier avec son modèle, quand, pour employer une expression d'une énergique trivialité, il est entré dans la peau de l'artiste dont il veut reproduire l'œuvre, alors il n'a plus qu'à se laisser aller. Il copie, comme les autres inventent, avec la même liberté, la même puissance, la même personnalité. Car, on ne saurait trop y insister, ce qu'il y a de plus étonnant, pour ne pas dire de plus merveilleux, dans cette œuvre admirable et surprenante, c'est l'alliance de la plus complète exactitude avec la personnalité la plus libre.

Il y a même plus. Chose étrange à première vue, la personnalité de M. Unger éclate d'autant plus dans son œuvre qu'il est plus fidèle à son modèle. Cela s'explique cependant, pour peu qu'on y réfléchisse un instant, car cela revient à dire que plus il s'est identifié avec le caractère et la manière de l'œuvre qu'il a choisie, plus il s'est inspiré des sentiments et du faire de l'artiste, plus ensuite il a de puissance et d'élan, et, par la même raison, de facilité à le reproduire.

De là cette rapidité, cette prestesse dans l'exécution, qui donne à ses eaux-fortes un caractère si personnel et si vivant.

Les deux nouvelles séries que nous avons sous les yeux renferment des œuvres qui appartiennent aux temps et aux écoles les plus différentes. On en pourra juger par la nomenclature suivante :

PREMIÈRE LIVRAISON.

Palma le Vieux : *Adam et Ève.* — Titien : *Cléopâtre.* — Tintoretto : *Portrait d'homme.* — Véronèse : *La Famille de Darius.* — Guido : *Céphale et Procris.* — Frans Floris : *Portrait d'homme.* — Tiepolo : *Portement de croix.* — Poussin : *Satyres.* — Jordaens : *L'Éducation de Bacchus.* — Rubens : *Sujet allégorique.*

DEUXIÈME LIVRAISON.

Rubens : *Madone avec des saints.* — Gonzales Coques : *Jeune couple dans un salon.* — Antonio Moro : *Portrait d'un chanoine.* — Un peintre hollandais : *La Famille au déjeuner.* — Rembrandt : *Tableau de famille;* — *Jacob bénissant les enfants de Joseph;* — *Paysage montagneux.* — Jacob van Ruysdael : *La Cascade.* — Adriaan van Ostade : *Sous la treille.* — Jean Steen : *Cléopâtre.*

Écoles de tous les temps et de tous les pays, Italiens, Hollandais, Flamands, Français, peinture d'histoire, peinture religieuse, peinture de genre, portrait, paysage, il est difficile d'imaginer une variété plus complète, des oppositions plus tranchées. Eh bien, toute cette variété, toutes ces oppositions se retrouvent dans les eaux-fortes de M. Unger.

Il serait curieux, à ce point de vue, de comparer la gravure d'après le tableau de Palma Vecchio, *Adam et Ève,* avec la *Cléopâtre* du Titien. Dans chacun des deux tableaux il y a un corps de femme nue, mais quelle différence dans la conception et dans le faire des deux peintres! Et comme ces différences sont comprises et rendues dans la gravure ! « Le style de ces figures, dit à propos du tableau un critique des plus compétents, M. Vosmaer, est de cette époque charmante où la nature et la réalité exerçaient tous leurs droits, mais où l'esprit se souvenait encore de la pureté des temps naïfs. Rien de sensuel dans ces beaux corps nus, si distingués sans afféterie, si élégants sans recherche, si nobles sans être maniérés ni trop héroïques. C'est l'élégance native d'une nature immaculée. Ils sont vraiment, comme peinture aussi, innocents encore... Ils ont toute la naïveté de la nature, mais d'une nature d'élite. »

Tout cela se retrouve presque complétement dans la gravure de M. Unger, sans parler de la tête d'Ève, qui est de tous points admirable. Ces corps ont véritablement un charme particulier, celui d'une beauté qui semble s'ignorer elle-même, et qui ne songe à rien moins qu'à se montrer, qu'à appeler le regard. On ne peut les voir sans songer à ce beau vers où Euripide nous montre Néoptolème, au moment d'immoler Polyxène devant tous les Grecs assemblés, lui arrachant son vêtement, et découvrant « ce sein aussi beau que celui d'une belle statue ». Par l'artifice, plein de grâce et de délicatesse, de cette comparaison avec une statue, le poëte, comme pour sauver la pudeur de la jeune fille, détourne en quelque sorte nos regards du spectacle de la réalité charnelle en les transportant en face d'une conception purement artistique.

On éprouve une impression analogue en contemplant l'*Ève* de Palma

dans la reproduction de M. Unger, et cette impression s'accroît si l'on rapproche cette gravure de celle qui reproduit la *Cléopâtre* du Titien. C'est aussi un beau corps, aux formes pleines et arrondies, mais ici, comme le fait remarquer très-justement M. Vosmaer, « tout est disposé de manière à faire valoir la splendeur du nu, ressortant entre le rocher foncé et la draperie qui entoure le bas du corps. C'est dans ce contraste que le peintre a cherché l'effet de son tableau, et c'est là que résident la valeur et la beauté de l'œuvre ».

Et en effet, ici, c'est le corps même de Cléopâtre qui fait tout le tableau, c'est lui seul que l'on voit et tout est combiné de manière à ce qu'on ne voie que lui.

M. Unger n'a pas moins bien rendu cette intention que l'intention contraire dans le tableau d'Ève. Tandis que, pour celle-ci, il ne s'est préoccupé que de reproduire exactement les belles lignes sculpturales du modèle en indiquant seulement par grandes masses les reliefs principaux et les inévitables effets de lumière et d'ombre, il s'est attaché, dans la Cléopâtre, par un travail de pointe extrêmement minutieux et délicat, à reproduire le réalisme même de la peinture dans tout son détail, et jusqu'à ce brillant satiné de la peau qu'excellait à rendre le Titien.

Un autre corps de femme nue, dans l'*Allégorie* de Rubens, nous offre un nouveau terme de comparaison : c'est celui d'une Victoire couronnant un guerrier. Il est impossible de voir ce corps sans y retrouver la manière même de Rubens, cette facture large et grasse par laquelle il reproduisait si admirablement les brillantes carnations féminines des pays du Nord, à la fois fermes et souples. Tout à côté, le torse d'un Guerrier, aux muscles saillants et durs, fait d'autant mieux ressortir les délicatesses du corps de cette Victoire, et ces différences ne sont pas moins accusées dans la gravure que dans l'œuvre originale.

On y reconnaît également, à première vue, les caractères qui distinguent le faire de Rubens de celui du Titien.

En un mot, pour nous résumer, le corps d'Ève rappelle l'aspect d'une belle statue : c'est une statue assouplie, animée, vivante, mais une statue. Dans la Cléopâtre, ce qui frappe surtout, c'est la représentation réelle de l'aspect extérieur d'un corps de femme, avec tout le détail des formes, la souplesse et le brillant de la peau. Rubens représente, non pas seulement l'aspect de la chair, mais en quelque sorte la chair elle-même. Les admirables corps de femme peints par le Titien retiennent peut-être plus longtemps le regard ; mais dans leur réalisme manifeste, ils ont cependant quelque chose de moins foncièrement réel que ceux de Rubens. Le *dessus* est plus cherché, plus caressé, plus étincelant, mais

les *dessous* sont moins palpitants, moins fouillés, moins profonds. Je ne parle pas de l'anatomie, mais simplement de la chair, qui est plus vivante et en quelque sorte transperce plus sous la peau dans les œuvres de Rubens que dans celles du Titien. Il y a là, entre le faire de Palma, du Titien et de Rubens, des nuances qui, peut-être, ne sont pas faciles à exprimer, mais qui n'en sont pas moins réelles. Ces nuances délicates se retrouvent dans les eaux-fortes de M. Unger, presque aussi visibles que dans la touche même des trois peintres.

Le défaut d'espace ne nous permet pas de pousser plus loin cet examen. Cependant nous recommandons encore aux amateurs d'art la comparaison entre deux paysages qui figurent à côté l'un de l'autre dans la première série, *le Paysage montagneux* de Rembrandt, et *la Cascade* de Ruysdael, le premier procédant par masses d'ombre et de lumière, cherchant surtout dans le paysage les oppositions et les effets de contraste et y sacrifiant volontiers tout le reste ; le second, plus préoccupé du détail et laissant aux objets leur individualité, tout en les subordonnant par la disposition de l'ensemble à une impression générale plus ou moins triste et mélancolique. Tels ils sont dans la réalité, tels ils se retrouvent dans les eaux-fortes de M. Unger.

L'œuvre de M. Unger est accompagnée d'un commentaire digne d'elle. L'éditeur s'est adressé à un critique d'art de premier ordre. M. Vosmaer a joint à chaque gravure quelques lignes d'explications qui résument d'une manière très-précise et très-juste le caractère particulier du tableau qu'elle reproduit et souvent le caractère général de l'artiste auquel on le doit. M. Sijthoff ne pouvait choisir pour les belles œuvres qu'il met à la portée du public ni un interprète plus érudit, ni un appréciateur plus consciencieux.

M. Vosmaer, bien que de nationalité hollandaise, a cru devoir rédiger ses observations en français. Nous lui en sommes doublement reconnaissant.

L'ouvrage complet aura six ou huit livraisons, composées chacune de dix eaux-fortes, et comprendra tous les chefs-d'œuvre des galeries de Cassel et de Brunswick. Avec des hommes comme MM. Unger et Vosmaer, le succès de cette publication ne saurait être douteux.

EUGÈNE VÉRON.





PAUL BAUDRY[1]

La danse est le mouvement rhythmé : le saut, la course ou le pugilat, expriment des mouvements qui ne sont pas réglés par le rhythme. La danse est donc, dans son acception la plus élevée, un art qui participe à la fois de la musique et de la sculpture. Nos ballets modernes n'ont rien de commun avec cette manière de comprendre la danse : les pirouettes de nos danseuses sont des exercices d'acrobates, et leurs laides petites jupes courtes, qui les font ressembler à des poupées mobiles, seraient aussi inacceptables que leurs mouvements déhanchés, dans un pays qui aurait conservé le sentiment de l'art. Aussi M. Baudry, pour caractériser la danse, s'est-il bien gardé de montrer ces vilaines postures où une pauvre femme s'évertue à lever un pied à la hauteur de sa tête pour tourner ensuite sur elle-même comme une toupie d'Allemagne. Pensant avec raison que la danse a pour but de faire valoir la grâce naturelle des formes humaines, et non de produire des lignes discordantes et des mouvements outrés, il s'est adressé aux nobles sources de l'antiquité, sans tenir compte du goût bizarre de nos habitués de théâtres.

La danse des hommes, qui n'est que ridicule dans nos sociétés modernes, avait toujours chez les anciens un caractère militaire ou religieux. Pour exprimer la danse virile, l'artiste nous montre les Corybantes et les Curètes entourant le berceau de Jupiter enfant, et choquant leurs épées contre leurs boucliers pour empêcher les cris du jeune dieu d'être

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IX, p. 536, t. X, p. 70, 115 et 238.

entendus du vieux Saturne. C'est l'origine de la danse pyrrhique, si chère aux guerriers de l'âge héroïque : magnifique composition, pleine de tumulte, où la troupe bondissante et tourbillonnante encadre une nymphe pensive, qui tient Jupiter sur ses genoux et lui donne les soins que réclame l'enfance.

Après la danse virile, nous avons la danse féminine, à laquelle l'artiste consacre deux tableaux. Voici d'abord la danse voluptueuse de l'Orient, personnifiée par Salomé, qui, agitant ses crotales, tandis qu'une jeune esclave l'accompagne sur la cithare, montre à Hérode son beau corps, que recouvre à peine un léger voile. Une tête coupée sera la récompense des charmes irrésistibles de la danseuse. Un prince tout-puissant dont le caprice est l'unique loi, une courtisane qui se livre en vue d'une intrigue dont le but est un meurtre, la volupté sans la passion : voilà l'orient tel que le dépeint la tradition, et la danse de Salomé en est l'expression parfaitement définie.

Bien autrement poétique est la légende grecque d'Orphée et Eurydice. En la figurant au foyer de l'Opéra, ce n'est plus la volupté triomphante que le peintre va nous montrer, mais la souveraine puissance de l'art, qui dompte tous les obstacles, même celui de la mort. Orphée a perdu son Eurydice et pour la retrouver il descend aux enfers; tout cède aux charme irrésistible de ses accents. Ovide nous décrit les ombres oubliant leurs travaux et leurs tourments pour s'associer à ses larmes : Tantale ne songe plus à sa soif, Sisyphe ne roule plus son rocher, les Danaïdes laissent là leur tonneau, les vautours ravis ne déchirent plus le cœur de Tityus, et la roue d'Ixion ne tourne plus. Les Furies elles-mêmes deviennent sensibles et s'attendrissent devant la douleur d'Orphée. Pluton, subjugué par les accents du malheureux époux, consent à lui rendre son Eurydice, sous la seule condition qu'il ne la regardera pas avant d'être rentré dans le pays de la lumière. Mais au moment de franchir la limite du ténébreux séjour, Orphée, égaré par son amour, oublie son serment et se retourne pour voir sa bien-aimée : l'ombre chérie, remmenée par Mercure dans les demeures souterraines, ne peut que faire à son époux un éternel adieu. C'est ce moment fatal que le peintre a représenté. Eurydice, enlevée par le messager des dieux, semble accablée et sans mouvement. Orphée lui tend les bras pour la saisir : il est trop tard, elle n'est qu'une ombre. Ce groupe aérien est d'une grâce indicible : on ne peut rêver des figures plus élégantes et des lignes mieux agencées. La lyre du poëte est tombée à ses pieds, et quand il la reprendra, les ombres disparues ne pourront plus l'entendre.

La mort d'Orphée forme le sujet de la dernière des voussures que



JUPITER ET LES CORYBANTES.

D'après le carton de M. Paul Baudry.

nous avons à décrire. Après avoir perdu son Eurydice, Orphée pleura sept jours entiers sur les bords de l'Achéron sans vouloir prendre aucune nourriture. Ne pouvant plus rentrer aux enfers, il se retira dans la Thrace, fuyant les hommes et vivant parmi les animaux, que ses chants plaintifs attiraient près de lui. Cependant les Ménades, qui couraient dans les bois, chassant les daims et les chevreuils, aperçurent Orphée qui pleurait son épouse, et, irritées de ses dédains, elles résolurent sa perte. Pour ne pas entendre la voix du poëte qui les aurait captivées sous le charme, elles poussent les hurlements bachiques, et remplissent l'air du bruit des tambours et des flûtes. Alors c'est à qui le frappera avec le thyrse ou la faucille, et le corps d'Orphée, déchiré en lambeaux, est traîné par ces furieuses, qui dansent en ronde autour de lui. C'est la danse sauvage, échevelée et bruyante des Ménades affolées, qui, dans le fond des forêts, célèbrent l'ivresse et les dons de Bacchus; la danse aux mouvements superbes des races inconscientes et primitives, qui vivent par les instincts; la danse frénétique et délirante des femmes qui, ne connaissant pas la loi morale, ne sont encore que le chef-d'œuvre plastique de la création.

Un fait à noter dans cette admirable composition, c'est que seule, dans le cycle décoratif de l'Opéra, elle rappelle le culte étrange et mystérieux de Bacchus. C'est ce culte auquel nous devons le théâtre, car les premiers acteurs ont été des vendangeurs. Si Apollon est l'inspirateur souverain des poëtes primitifs, il semble que les tragiques devaient se rattacher plus directement à Bacchus, puisque ses fêtes se célébraient par des représentations scéniques. A mesure que le paganisme a approché de son déclin, Bacchus est devenu la divinité prépondérante, et a fini par se substituer à Apollon, sous l'influence des idées orientales. C'est ainsi que nous le voyons apparaître comme dieu solaire, comme dieu inspirateur, et même comme conducteur des Muses. M. Baudry est resté fidèle au dieu de Délos, ce n'est pas nous qui l'en blâmerons. Si les masques et les thyrses, attributs habituels dans les décorations de théâtre, manquent au foyer de l'Opéra, nous nous dédommagerons avec les Muses, que le peintre a figurées dans huit grands panneaux en hauteur : la rêveuse Polymnie manque seule à l'appel.

Ce chiffre de huit effarouchera peut-être ceux qui ignorent que le nombre des Muses a varié dans l'antiquité et qu'il n'a été fixé à neuf que dans les temps postérieurs. Cette question nous laisse d'ailleurs complétement indifférent, et nous voulons nous occuper seulement du caractère que le peintre leur a donné. Il y avait deux manières de représenter les Muses : l'artiste pouvait s'attacher à la lettre de la tradition, et reproduire en peinture les types consacrés par la statuaire antique. Il eût ainsi



ORPHÉE DÉCHIRÉ PAR LES MÉNADES

Carton de M. P. Baudry

Gazette des Beaux-Arts

satisfait les archéologues et les ultra-classiques de l'art, mais il aurait fait une décoration qui n'eût été ni de son temps ni de son pays, et qui se serait trouvée en désaccord avec le style du monument. Il pouvait encore faire des femmes de fantaisie, appropriées au goût du jour, et dans un caractère absolument moderne. Mais alors il se heurtait à un autre écueil :



LA DANSE D'HÉRODIADE.

D'après le carton de M. Paul Baudry.

on n'aurait plus reconnu les Muses, et ses figures perdaient ainsi toute signification. Entre ces deux termes extrêmes, M. Baudry nous semble avoir trouvé la juste mesure. Les Muses, parfaitement conformes à la tradition, par l'attitude, par le costume, par les attributs, sont absolument reconnaissables, et nul ne peut se méprendre sur leurs fonctions. Seulement ce sont des muses françaises, qu'Eschyle et Aristophane ont peut-être ignorées, mais qu'ont bien pu connaître Molière et Corneille. Erato,

Thalie et Terpsichore sont de vraies Parisiennes, dont la physionomie trahit une évidente parenté avec les héroïnes enjouées de nos comédies, et l'austère Melpomène, dans sa sombre et magnifique allure, est bien l'inspiratrice de ces grands vers puissants et solennels qui sont l'honneur de la tragédie française. Euterpe est charmante, Uranie est rêveuse, Clio,



ORPHÉE ET EURYDICE.

D'après le carton de M. Paul Baudry.

l'Histoire, est triste sans être abattue, et la grave Calliope, songeant à la patrie, vient de tracer sur un papyrus un vers de Virgile :

Nos malheurs auront une fin, grâce aux dieux.

Après les Muses, les nations artistes sont personnifiées dans des médaillons, où de gracieux enfants tiennent des instruments de musique appro-

priés à chacune d'elles. C'est ainsi que la Grèce a la lyre et la double flûte, la Grande-Bretagne la cornemuse et la harpe, l'Italie le violon, l'Allemagne l'orgue, l'Espagne la mandoline et les castagnettes, et la France, hélas! le fifre, le tambour et le clairon.

Tel est le vaste ensemble que M. Baudry vient de terminer pour la décoration du foyer de l'Opéra. Depuis quelque temps, ces peintures sont exposées à l'École des beaux-arts; nous avons retrouvé, en les revoyant, toutes les émotions que nous avions éprouvées dans l'atelier de l'artiste. L'accueil du public est tel que nous l'avions prévu, et, si quelques notes discordantes se font entendre au milieu des applaudissements les plus chaleureux et les plus multipliés, il ne faut pas s'en étonner. Toute chose est critiquable, et la valeur d'une œuvre d'art ne vient pas de l'absence de défauts, mais de la présence de qualités; celle-ci en a de premier ordre.

Ce qui nous ravit dans l'immense succès qu'obtiennent les peintures de M. Baudry, ce n'est pas seulement sa légitimité, c'est aussi beaucoup son opportunité. Nous étions déshabitués depuis longtemps de ces grandes conceptions décoratives, où la réflexion dirige le praticien, et où la pensée se trouve associée aux charmes de l'exécution. Quand l'art, égaré par la mode, se fourvoie dans une route sans issue, ce n'est pas la critique qui peut le redresser, c'est l'exemple. Que de théories singulières se sont produites en ces dernières années! Méconnaissant que l'inspiration est le principe même de l'art, on semblait vouloir la bannir systématiquement, et dans la pauvreté commune des idées, on se disputait pour des questions d'outil. Entre les mièvreries de la rue Laffitte et les grossièretés brutales du réalisme, l'opinion publique pouvait hésiter : elle a aujourd'hui un criterium plus sûr, et ses applaudissements prouvent une fois de plus que l'intelligence a le don de s'imposer sans réplique.

Nous avons vu toutes les grandes peintures décoratives exécutées en Europe depuis le commencement de ce siècle, et nous éprouvons une sorte de fierté patriotique en songeant qu'aucune ne peut supporter la comparaison avec le foyer de l'Opéra. Un pays qui, après tant de malheurs, peut encore produire de pareilles œuvres, n'a pas le droit de désespérer de l'avenir, car, si l'art n'est pas une force en lui-même, il est assurément une expression décisive de la vitalité et de l'intelligence d'une nation. L'école française comptera désormais une gloire de plus : M. Baudry vient de conquérir la première place parmi les peintres contemporains et un rang élevé parmi les maîtres de tous les temps.

RENÉ MÉNARD.

LES SCULPTEURS ITALIENS

DE CHARLES PERKINS[1]

Dans l'histoire des arts, tandis que la peinture présente une succession variée d'écoles, la sculpture n'en offre en réalité que deux, deux types servant de point de mire aux artistes : l'école grecque et l'école florentine. Certes, la première, avec ses incomparables chefs-d'œuvre, reste la source de toute beauté et la sculpture par excellence, mais l'autre n'en garde pas moins une empreinte reconnaissable, un génie original qu'elle dut aux idées nouvelles apportées dans le monde par le catholicisme, et qui devint ce que l'on sait entre les mains de Michel-Ange. La Grèce païenne avait créé la Beauté ; l'Italie chrétienne chercha l'Expression, et c'est ainsi qu'à quinze siècles de distance se sont trouvés mis en œuvre les deux éléments dont se compose l'art plastique.

Les historiens n'ont pas manqué, cela va sans dire, à la statuaire grecque. Science des faits, symbolisme, comparaison patiente avec les pierres gravées, commentaires des moindres renseignements écrits, on n'a rien négligé depuis un siècle pour établir les actes de naissance de tout ce peuple de statues. On a fait des in-folio sur une seule figure, et s'il reste encore bien des obscurités et bien des doutes, ce n'est pas la faute des érudits. La sculpture italienne ne pouvait attirer le même concours. Elle n'était plus, celle-ci, l'art essentiel et la fleur naturelle de tout un monde, mais seulement un épisode dans le concert de la Renaissance. Née comme un accessoire aux murs des cathédrales, elle avoisinait un art nouveau dont elle subissait l'influence et dont les splendeurs allaient tout éclipser. On ne la séparait pas du mouvement général de l'époque ; l'architecture voilait ses origines et la peinture son apogée. Pour le grand nombre, ses annales se réduisaient à deux ou trois noms, dont un seul même était si grand qu'il semblait suffire à l'histoire. L'unique ouvrage s'occupant spécialement de la sculpture italienne était jusqu'à ce jour le traité du comte Cicognara : *la Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia, fino al secolo di Canova* (*sic*). En dehors de ce livre, il fallait recourir, soit aux auteurs traitant l'histoire des autres arts aux XIIIe et XIVe siècles, soit aux biographies d'artistes disséminées dans les bibliothèques d'Italie. Assurément c'est une œuvre méritoire que ces six volumes de Cicognara, pour lesquels Émeric David s'est montré trop sévère et Quatremère de Quincy trop indulgent. Il s'y trouve des considérations justes et fort élevées sur la gloire et sur le culte en tant qu'origine des arts, sur les costumes civils et religieux, sur les temples anciens et les églises modernes, mais la critique historique propre-

1. *Les Sculpteurs italiens*, par Charles C. Perkins, 2 volumes ornés d'un album et traduits de l'anglais par Ch.-Ph. Hausoullier. Paris, librairie de Ve Jules Renouard. 1869.

ment dite se dérobe un peu derrière ces solennités respectables. L'auteur vénitien, même avant d'être historien, ne donne pas d'assez bon cœur à la Toscane la place absolument dominante qu'elle mérite. Ce n'est qu'au milieu du troisième volume qu'il entame enfin son sujet. Il s'est épuisé à démontrer ce paradoxe que les Grecs ne sont pour rien dans le réveil artistique de sa patrie, et il glisse avec une impardonnable légèreté sur cette école de Pise si curieuse et de tant d'importance, qui fut la première à mélanger l'art gothique et l'antiquité, et prépara de la sorte les beautés sculpturales de Florence. Puis le président de l'Académie de Venise écrivait sous l'influence d'une admiration sans bornes à l'endroit de Canova. C'était une étrange disposition pour goûter le caractère d'un Jean de Pise ou les finesse d'un Ghiberti. Une histoire de la sculpture italienne éclairée des lumières de l'érudition moderne, inspirée par les sentiments plus larges d'une critique clairvoyante, était donc une œuvre intéressante et neuve à tenter. M. Charles Perkins, un Anglais, l'a compris, et, consacrant des années à fouiller l'Italie, ses monuments et ses archives, à graver soigneusement de sa main les pièces qui lui semblaient capitales, il a publié le beau livre que nous venons de lire et que nous demandons la permission d'étudier un peu.

Ce serait un sujet d'observations curieuses que l'importance de la critique d'art en Angleterre depuis quelques années. Elle y est très-activé, très-diverse, en conservant néanmoins certain caractère général qui tient de la race et des habitudes d'esprit. Théories et recherches, Ruskin et Perkins, tout ce mouvement nous paraît digne de la plus sympathique attention. Mais nous ne voulons qu'éveiller celle du lecteur à cet endroit, et nous entrons au plus vite dans les préliminaires dont l'auteur des *Sculpteurs* a fait précéder ses deux volumes[1]. Cette introduction n'est pas ce qu'on pourrait croire, et ce qu'elle eût été sans doute il y a trente ans : un exposé de principes sur le beau, son essence, ses espèces et sa mission, une sorte de discours trop ambitieux peut-être, mais se rattachant à quelque grande synthèse religieuse ou philosophique. M. Perkins est de son temps. Il veut instruire et non convaincre; il débute par un précis rapide des destinées de l'art en Italie depuis les temps les plus reculés de l'histoire jusqu'au jour où la sienne commence. C'est une façon de mettre les lecteurs au courant de son premier chapitre. — L'art étrusque est celui qu'on entrevoit au plus profond des origines italiennes. Très-personnel et très-caractérisé, cet art se reflète sur les commencements de Rome, les rois et une bonne partie de la République, puis il vient se fondre dans l'art grec, quand à la suite des conquêtes de Métellus et de Sylla celui-ci fait son invasion. Du jour où les Romains connurent les produits merveilleux du génie hellénique, toute sculpture chez eux devint grecque ou du moins inspirée par des Grecs. Les Romains, on le sait, n'étaient pas une race d'artistes. Ce qui nous reste de leurs œuvres vraiment nationales trahit une exactitude scrupuleuse, une observation profonde, l'excellence dans le portrait comme d'autre part dans l'histoire, mais rien de cet idéal si pur dont ils ramassaient les images dans les ruines d'Athènes et de Corinthe. Ils ne rougissaient pas d'ailleurs de leur gaucherie.

Excudent alii æra,...
Tu regere imperio populos, Romane, memento,

écrivait orgueilleusement Virgile au plus beau temps de la civilisation romaine. Et

1. Vers 1864, M. Perkins avait fait paraître à Londres la majeure partie de son œuvre sous le titre de *Tuscan sculptors*. Il promettait dans la préface d'étendre bientôt à l'Italie tout entière sa consciencieuse critique : il a tenu parole, et c'est du livre ainsi complété que la maison Renouard édite la traduction française.

cependant, sous les empereurs, l'art, comme les autres luxes, devint une magnificence obligée; les œuvres et les artistes grecs affluèrent, décorant les villas, les palais et les temples. Le siècle d'Auguste fut la grande époque, et c'est d'elle sans doute que datent ces belles copies de Lysippe et de Praxitèle, qu'on a pu prendre pour des originaux. Tibère, Caligula, Néron, commencent la décadence en imposant leurs folies. Les Flaviens élèvent bien l'arc de Titus et les Antonins la colonne Trajane, le plus beau spécimen du génie purement romain; sous Adrien, la sculpture, plus en faveur que jamais, tente bien de retourner vers son ancienne perfection,— les Antinoüs en font foi. Mais ces efforts furent inutiles, l'inépuisable source semblait tarie. De Commode à Dioclétien, le niveau s'abaisse avec une effrayante rapidité; Constantin transporte l'empire à Byzance, et c'en est fait de l'art antique. Alors une nuit profonde couvre la Péninsule se débattant sous les Barbares. Il y a, je le sais, l'aurore de l'art chrétien, qui des catacombes monte de plus en plus au grand jour. Mais là, ce qui n'est pas une imitation maladroite de l'antique n'est encore qu'une liturgie pittoresque, selon le mot d'un historien. En dépit d'obscures tentatives et de quelques mouvements sans conséquence, comme à l'arrivée des Grecs chassés par les iconoclastes, il ne faut pas franchir moins de sept à huit cents ans pour voir en Italie le sens du beau se ranimer. Ce fut en effet vers la fin du XIIe siècle que les peuples, dans l'élan de leur foi religieuse, commencèrent à bâtir ces admirables cathédrales de Toscane qui furent comme le sourire de l'art gothique. Le génie du Nord, en envahissant l'Italie, rencontrait certaines traditions invincibles de justesse et d'harmonie qui venaient de Byzance, mais surtout de l'instinct national. Et de ce mélange sortait une architecture charmante, où des façades ogivales s'ouvraient sur des chapelles à plein cintre, à colonnes rondes, gardant enfin tous les caractères d'un goût discipliné; et, comme il fallait des bas-reliefs pour ces façades et des statues pour ces chapelles, — la sculpture italienne naissait en même temps.

Telle est l'introduction de M. Perkins. Elle nous fait toucher en courant les diverses phases de l'art dans l'antique Italie, de sorte que lorsqu'on entame l'école de Pise, en tournant la page, il semble qu'on ne fait que ressaisir l'anneau d'une longue chaîne un instant brisée.

Il serait oiseux de soulever ici la question si chère à Cicognara, du plus ou moins de part qu'eurent les Italiens proprement dits dans la renaissance des arts chez eux vers la fin du moyen âge. Si l'on peut discuter l'influence grecque à propos des architectes, le doute est impossible pour les sculpteurs. Le premier dont le nom s'offre à la plume de l'historien, Niccola de Pise, copia presque pour l'ornement d'une chaire les bas-reliefs d'un sarcophage antique. — Pise était la plus grecque de toutes les villes de l'ancienne Étrurie. Elle l'était non-seulement par son origine d'après Strabon, mais surtout par les relations de tous genres qu'elle ne cessait d'entretenir avec le Sud, les îles de la Méditerranée et le Péloponèse. C'est évidemment pour cette raison qu'elle eut la gloire de doter l'Italie moderne de sa première école de sculpture. Il faut remonter haut dans l'histoire pour retrouver les beaux jours de cette Pise aujourd'hui si triste, et dont tous les monuments dans la solitude font l'effet de gigantesques tombeaux. Mais vers 1115 elle était la plus active des républiques italiennes enfantées par les luttes du sacerdoce et de l'empire. Les commerçants de toutes les nations encombraient ses quais; elle soutenait avec une égale énergie des guerres lointaines contre les Sarrasins et des rivalités intestines contre Lucques et Florence; elle bâtissait le Dôme, le Campanile et le Baptistère, et ce dut

être au contact de la colonie d'artistes appelée par ces constructions que Niccola de Pise sentit s'éveiller son génie. — C'est une grande figure dans l'histoire des arts que Niccola de Pise, mais plus grande encore par le rôle qu'elle a joué que par le mérite absolu de ses œuvres. Aussi la postérité, qui se réserve pour les seuls créateurs, ne l'a-t-elle pas mis au rang de Dante et de Giotto, quoi qu'en dise M. Perkins. Un autre



L'ENSEVELISSEMENT DE SAINT JEAN, PAR ANDRÉ DE PISE.

Anglais, lord Lindsay, déclare dans une note relevée par notre auteur, « que tous les chefs-d'œuvre de sculpture et de peinture, aussi bien de l'Europe entière que de l'Italie, sont dus à l'impulsion donnée par Niccola de Pise ». C'est beaucoup dire. Nous allons paraître à ces messieurs bien modestes, sans doute, mais la phrase suivante de d'Agincourt, dans sa pompe un peu vieillie, nous semble rendre à merveille la physionomie qui nous occupe : « Plus favorisée que les autres contrées de l'Italie, la Toscane vit alors naître dans son sein un homme doué de ce genre de génie qui, après

celui de l'invention, doit tenir le premier rang; de celui qui, sensible aux vraies beautés d'un art dégénéré, en reconnaît les principes oubliés, s'y attache, les suit et apprend à les suivre. Cet homme fut Niccola de Pise. » Et tel est, en effet, le rôle exact du vieux maître pisan. Il eut dans sa carrière une inspiration de goût qui fut un trait de génie. Né en 1207, distingué de bonne heure par Frédéric II, ambitieux empereur, également célèbre par son acharnement contre l'Église et par sa sympathie pour les lettres, les sciences et les arts, Niccola suivit d'abord son protecteur à Naples. Il parcourut ensuite l'Italie à la façon des artistes de son temps, allant où ses travaux l'appelaient. Il fut architecte à Padoue, sculpteur à Lucques, puis à Florence, et revint enfin dans sa patrie construire une chaire pour le *Baptistère*, qui s'achevait à peine, bien qu'il eût été commencé depuis plus d'un siècle. Comme architecture, la chaire du *Baptistère* de Pise est une conception gracieuse où justement le mariage des ogives et des colonnes dont nous parlions s'accomplit de la plus heureuse manière. Mais ce qui fait l'intérêt de cette œuvre et la gloire de l'auteur, c'est moins le monument lui-même que les cinq bas-reliefs dont il est orné. Là, pour la première fois, l'artiste essaya d'imiter ce qu'il admirait, et fit faire de la sorte un pas immense à l'art de la sculpture encore engourdi dans les laideurs byzantines ou les barbaries gothiques. Quiconque a vu ces bas-reliefs dans la poétique enceinte qui les abrite ne saurait les oublier; on éprouve en face d'eux je ne sais quelle émotion mêlée de respect; le sentiment de tant de siècles passés sur ces figures semble ajouter encore à leur caractère. Toutes les cinq compositions, soit dans l'arrangement des groupes, soit dans les plis du costume et la régularité des physionomies, trahissent des efforts évidents pour se rapprocher des modèles antiques. On sent confusément que Niccola de Pise veut être pur avant d'être expressif. Mais dans ces bas-reliefs, deux surtout méritent de fixer l'attention des artistes : celui de la *Circoncision*, où se retrouve franchement reproduite la belle tête d'un Bacchus copiée sur un vase grec, et celui de l'*Adoration des mages*, qui, sous les traits d'une Madone, nous rend la noble Phèdre d'un sarcophage que l'on voit encore au Campo Santo. M. Perkins considère ce dernier relief comme fort supérieur aux autres. Il a raison, car c'est l'œuvre la plus curieuse, sinon la plus belle de Niccola de Pise. Ce souffle de majesté grecque sur une inspiration naïve, ce mélange de candeur et de style produit un charme singulier à peu près unique dans l'art. A la suite des beaux ouvrages du *Baptistère*, on appela Niccola de Pise à Bologne, où les restes de saint Dominique attendaient un tombeau digne d'un aussi grand nom. L'auteur de l'*Adoration des mages* fut chargé de le faire, et l'on peut voir qu'il s'acquitta de sa tâche admirablement, aidé par l'un de ses élèves, Guglielmo Agnelli[1]. Dans chacune des sculptures qui sont du maître lui-même, et notamment dans le *Saint Dominique ressuscitant un jeune cavalier renversé*, se devinent les mêmes aspirations vers l'harmonie, les mêmes tentatives de composition raisonnable et de pantomime naturelle. Plus sensibles encore peut-être on les retrouve dans la chaire de la cathédrale de Sienne, que l'artiste sculpta deux ans après, et qui, par les dimensions et les mérites d'ensemble, reste son œuvre la plus importante. Niccola de Pise exerçait en Italie une sorte d'apostolat du beau. Son séjour à Sienne, en compagnie de ses élèves les plus renommés, développa chez les *maestri di pietra* le goût d'une sculpture plus

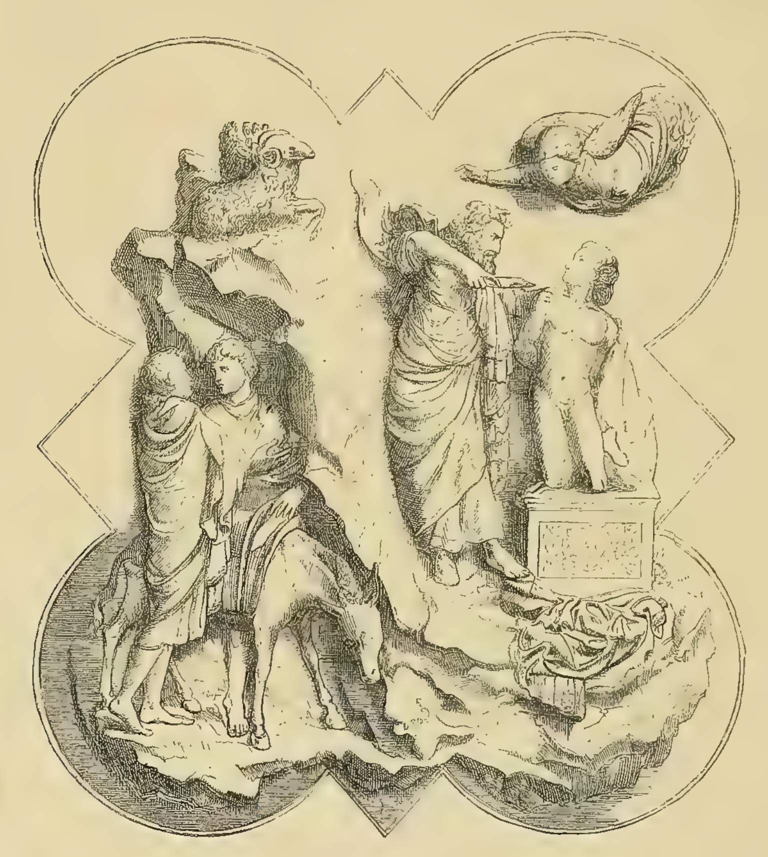
1. Quelques historiens placent l'exécution du tombeau de saint Dominique trente ans avant celle de la chaire de Pise. M. Perkins ne soulève même pas la question; il apporte seulement comme à l'appui de son récit l'un de ces documents irréfutables dont son livre abonde. C'est un extrait des *Annales* latines du couvent de sainte Catherine, établissant la date de 1265 et la coopération de Frà Guglielmo.

savante. Une école se forma, dont il peut être considéré comme le père, école éphémère qui se confond dans celle de Pise, mais à laquelle la sculpture italienne du moyen âge doit l'un de ses plus purs chefs-d'œuvre. Nous y reviendrons tout à l'heure. Suivons Niccola de Pise à Naples pour des travaux d'architecture totalement effacés depuis; à Pérouse, dont la fontaine publique s'élève d'après ses plans et s'embellit de quelques statues de sa main. Jusqu'au bout de sa vie, le grand homme voyage et travaille. Il revint enfin finir ses jours dans sa ville natale; il pouvait mourir après une si belle carrière. Il avait exercé sur l'art de son pays une incalculable influence; il laissait un nom que les âges ont pu voiler un peu, mais qui demeure impérissable.

Niccola de Pise laissait de plus un fils digne en tous points de lui succéder. Mentionnons aussi un groupe d'élèves, dont l'un, Arnolfo di Cambio, s'immortalisa comme sculpteur par le tombeau du cardinal Guillaume de Braye. Mais ne perdons point de vue les grandes lignes. C'est une esquisse que nous faisons. Jean de Pise était une nature énergique, originale et probablement fort indépendante. La preuve en est dans certains détails de sa vie, comme la stipulation de sa libre volonté, quand il travaille avec son père au dôme de Sienne, ou bien plus tard, à propos de la même église, l'espèce d'autorité qu'il réclame sur les autres architectes. Et ces traits de son caractère sont en parfaite harmonie avec celui de son talent. Les affinités qu'avait eues Niccola de Pise avec les sentiments réguliers et nobles de l'antique, son fils les ressentait pour l'art pittoresque des races du Nord. Il voulait l'expression, la force et le mouvement au risque d'un peu de rudesse, et l'on peut dire de lui qu'il fut le plus gothique des Italiens. Ce goût lui porta bonheur en architecture et lui fit faire deux chefs-d'œuvre : l'un, ce charmant oratoire *della Spina* qui se dresse comme une fleur mystique sur les bords de l'Arno; — l'autre, le *Campo Santo*, l'immortel cimetière, le monument si profondément religieux et d'un si grand effet, auquel rien n'est comparable dans le reste de l'Italie. En tant que sculpteur, il semble que Jean de Pise ait pris à tâche de réagir contre les tendances de son père. Toutes les qualités d'ordonnance et de pureté relative que nous avons admirées chez celui-ci sont absentes chez son élève, qui prend sa revanche par l'énergie de l'expression, le sens du drame et de la vie. La différence des deux manières saute aux yeux, comme le fait remarquer M. Perkins, quand on compare la chaire du *Baptistère* de Pise avec celle de Saint-André de Pistoie que Jean sculpta dans toute la force de l'âge. Les sujets sont à peu près les mêmes. Le père est infiniment supérieur dans les tableaux poétiques et calmes, tels que l'*Adoration des mages* et la *Nativité;* le fils triomphe dans les scènes passionnées et tragiques comme le *Massacre des Innocents*, le *Jugement dernier* et certain *Crucifiement* admirable, s'il nous en souvient, d'émotion religieuse et de sentiment désolé. Les statues pour l'intérieur du *Campo Santo* présentent le même caractère. La *Ville de Pise*, cette grande figure, soutenue par quatre Vertus, dont l'une ressemble à Vénus et l'autre à quelque sibylle étrange, est une de ces œuvres qui vous étonnent en vous impressionnant, et c'est bien plutôt ici que l'imagination se sent frappée comme par un verset du Dante. La physionomie de Jean de Pise a certainement moins de grandeur que celle de son père, mais elle a peut-être plus de relief.

Parmi les titres de gloire du vieil artiste il ne faut pas oublier que c'est à son école que se forma l'homme de génie qui fit faire à la sculpture italienne sa seconde étape et l'amena presque à son apogée : nous voulons parler de l'auteur des premières portes du *Baptistère* de Florence, d'Andrea di Nino, plus connu sous le nom d'André de Pise.

Ce fut un événement dans Florence que l'installation de cette porte de bronze, à laquelle l'artiste avait travaillé neuf ans, et que toute la ville attendait avec une anxiété touchante. La Seigneurie se rendit en corps pour féliciter l'élève de Jean de Pise, on lui conféra le droit de cité, et tous ces honneurs n'étaient que justice, car son œuvre était en même temps un événement dans l'histoire de l'art. D'un seul coup la sculpture venait d'atteindre à la simplicité, à la clarté correcte des grandes époques; et, comme



LE SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR LORENZO GHIBERTI.

à ces mérites de science se joignait un sentiment naïf et profond, les panneaux d'André de Pise arrivaient à la suprême beauté. La vie de saint Jean-Baptiste fait le sujet des vingt reliefs les plus importants, et les lecteurs pourront prendre quelque idée de leur caractère par l'*Ensevelissement de saint Jean,* l'une des gravures que la *Gazette* a choisies parmi celles de M. Perkins. A propos d'André de Pise on a beaucoup parlé de Giotto, de leur liaison et de la grande influence de l'auteur du *Campanile* sur l'auteur des portes du *Baptistère*. On a même été jusqu'à dire que la plupart des bas-reliefs d'André de Pise avaient été composés par son ami. Ceci est une exagération sans preuve. Mais dans ces temps d'idéal sincère et de bonne foi, ce qu'on appelle la personnalité

n'existait pas en art. Les artistes n'étaient point jaloux de leurs inspirations parce qu'ils visaient plus haut qu'eux-mêmes en travaillant. Ce qui leur importait, c'est que l'œuvre fût belle. André de Pise et Giotto vivaient dans une intimité constante. Il se peut fort bien que telle adorable figure du peintre ait été crayonnée par le sculpteur, et que tel groupe du sculpteur soit une idée donnée par le peintre, et tous les deux n'en restent pas moins grands. — Quant à l'école d'André de Pise, car à cette époque chaque maître l'était vraiment dans le sens littéral du mot, — elle compte quelques artistes de



LE SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR F BRUNELLESCHI.

talent parmi lesquels un homme de génie. Au nombre des premiers il faut mettre Nino, le fils d'André, le sculpteur délicat de la *Madona della Rosa,* et Jean Balduccio de Pise, l'auteur des gracieuses figures du sarcophage de Saint-Pierre à Milan. Le second fut Orgagna, le peintre immortel du *Triomphe de la Mort,* au *Campo-Santo.* Orgagna, fils d'un orfévre de Florence, était en même temps orfévre lui-même, peintre, architecte et sculpteur. Il fut chargé par la plus opulente des corporations de la ville, celle des marchands de soie, de construire pour l'église d'Or-San-Michele un tabernacle magnifique, et fondit en un seul chef-d'œuvre tous ces arts dont il connaissait à fond les moyens. Une description du tabernacle, de ce mélange d'architecture, de sculpture,

de mosaïque et d'ornements de tous genres, est impossible ici. Bornons-nous à signaler l'excellence des bas-reliefs, qui représentent la vie de la Vierge en ses détails légendaires les plus charmants. A travers des gaucheries qui sont une grâce, rien d'expressif et de pur comme la naissance de Marie et son mariage dont on peut voir la gravure à la suite de cet article, et l'ange annonçant à la Madone vieillie sa fin prochaine, annonciation des derniers jours qui fait le pendant de l'autre. Orgagna fut un peintre admirable, d'un pittoresque et d'une énergie que Michel-Ange même n'a point surpassés; mais il fut un sculpteur ingénieux et fécond, sachant concevoir, exécuter et surtout profondément sentir; il ne faut pas que la grande page du *Campo-Santo* fasse oublier le bijou gothique d'Or-San-Michele.

Nous ne quitterons pas l'école de Pise sans dire un mot de l'œuvre que nous avions coutume de considérer comme sa plus belle gloire, les sculptures d'Orvieto. M. Perkins les met sur le compte de l'école de Sienne; soit, — mais rappelons-nous que l'école siennoise, dont nous avons marqué plus haut la naissance, n'était à cette époque qu'une branche à peine détachée de l'école pisane. Il est vrai que Lorenzo Maitani, l'architecte du dôme d'Orvieto, naquit à Sienne, que ses compatriotes furent en majorité parmi les sculpteurs de la façade, et qu'on a retenu quelques noms; mais Pise et Florence fournissaient aussi des artistes, et le caractère de ces adorables sculptures les rattache d'une manière évidente à l'école des vieux maîtres que nous venons d'analyser. Tous, Jean de Pise, André Nino, son fils, Orgagna, furent successivement *capo maestro*, chef des travaux à la cathédrale d'Orvieto. La façade de ce monument, dont la première pierre fut posée en 1290, est, comme on sait, l'une des plus belles de l'Italie et l'une des mieux ornées de sculptures et de statues. Et parmi ces ouvrages il en est de particulièrement célèbres : ce sont les bas-reliefs des quatre grands piliers qui s'élèvent en avant des portraits. Là vraiment la sculpture italienne a trouvé des inspirations d'une fraîcheur et des scènes d'un pathétique que plus tard dans sa période de maturité elle ne surpassera pas. Une idée mère préside à la série de ces compositions, qui sont évidemment de mains fort diverses, ce qui prouve un directeur unique à la tête d'exécutants nombreux. Elles résument en quatre pages de pierre ce qu'on pourrait appeler l'épopée surnaturelle de l'Humanité : la *Création*, les *Prophéties*, leur *Accomplissement*, c'est-à-dire la Rédemption, la fin de l'homme, c'est-à-dire le *Dernier jugement*. Un rameau de vigne parti de la base de chaque pilier monte jusqu'au faîte, et ses branches capricieusement étendues forment les cadres de cette longue suite de tableaux. Tous ne sont pas également remarquables; il en est qui trahissent une habileté vulgaire et quelquefois même une pratique insuffisante, mais ceux de ces ouvrages qui sont beaux le sont à ce point qu'ils ont mérité d'être copiés par Raphaël dans les Loges et par Michel-Ange dans sa voûte de la Sixtine. Le pilier de la *Création* est un chef-d'œuvre de grâce naïve, et dans le sens opposé celui du *Dernier jugement* nous déroule un sombre poëme plein d'originalité, de force et d'invention. Quels sont les auteurs de ces bas-reliefs? — Nul ne saurait le dire. — Toutes les hypothèses sur tel ou tel maître se sont vues successivement contredites. On peut tout au plus attribuer à Lorenzo Maitani le plan général de l'ensemble; mais les sculpteurs, ceux dont les doigts ont animé ces pierres, il faut renoncer à leur nom. Et j'avoue que ce mystère ne gâte rien. Dans ces artistes de génie restés inconnus, pendant que l'œuvre qu'ils ont laissée fait l'entretien des siècles, il y a je ne sais quel désintéressement de la gloire, quelle grandeur qui ne messied pas.

André de Pise venant à Florence sculpter les portes du *Baptistère* peut être con-

sidéré comme le lien qui joint l'école pisane à l'école florentine. Ce maître, nous l'avons dit, fit faire à son art un progrès décisif. La sculpture italienne entre désormais dans son époque brillante et nous n'aurons plus affaire à la spontanéité charmante de l'enfance, mais à la finesse, à l'habileté, à la conception réfléchie de l'âge mûr. Comme un arbre qui porterait ses fleurs sous un ciel et ses fruits sous un autre, la sculpture italienne, née et grandie à Pise, vient s'épanouir à Florence. Je ne referai pas l'histoire du concours célèbre que cette ville ouvrit en 1402 pour la seconde porte de son *Baptistère*. Elle est connue de tous, et l'on peut se convaincre ici même, par les deux principaux modèles, combien Lorenzo Ghiberti, le vainqueur, méritait ce travail qu'il obtint. L'artiste avait à peine vingt-cinq ans. Il avait passé sa jeunesse à faire de l'orfévrerie dans l'atelier de son beau-père, de la peinture dans un palais de Rimini, et l'on s'en apercevra du reste dans sa carrière de sculpteur. La tâche qu'on lui confiait au *Baptistère* était difficile après le triomphe d'André de Pise; il se mit à composer en vingt bas-reliefs l'histoire de Jésus-Christ, depuis l'Annonciation jusqu'à la Pentecôte, et des statuettes d'Évangélistes et de Docteurs devaient remplir les huit panneaux qui restaient. L'œuvre demeura vingt ans sur le chantier. L'on s'en étonne peu quand on considère cette exécution merveilleuse au service d'une telle abondance d'idées et d'une inspiration vraiment nouvelle cette fois. C'est dans ces bas-reliefs qu'apparaît tout à fait dégagé l'idéal de finesse et d'élégance qui s'est appelé depuis le style florentin. Les femmes de Ghiberti dans leur souplesse élancée, ses anges aux poses virginales en sont les premiers modèles. Ce n'est plus la grâce un peu forte des païens; le savant artiste a gardé quelque chose des corps fluets de l'art gothique, et il en crée une grâce particulière où le sentiment détermine la beauté. La manière simple et large des Grecs dont « la haute culture n'avait pas besoin d'un appel positif aux sens », comme le dit M. Perkins, cette manière est remplacée par une imitation scrupuleuse de la nature et le fini le plus délicat. Toutes les ressources du pittoresque sont mises en œuvre, même celles qui semblent le moins compatibles avec l'art du sculpteur, — la perspective par exemple. — Au moyen des quatre sortes de relief admirablement gradués, Ghiberti a fait des prodiges en ce genre, et il mérite bien qu'on dise de lui ce qu'on a répété si souvent, — qu'il fut un peintre en bronze. Mais n'oublions pas de marquer ce que l'éloge a d'équivoque; il ne faut être peintre qu'avec des pinceaux. Ce serait ici le lieu d'émettre les considérations obligées chaque fois qu'il s'agit de l'auteur des Portes du *Baptistère*, à savoir qu'avec le plus beau talent du monde, il n'en a pas moins méconnu les moyens et les effets de son art, et que la sculpture pittoresque est une méprise aussi dangereuse que la peinture sculpturale. Mais en vérité nous ne nous en sentons pas le courage, tant la question nous semble rebattue et d'un intérêt purement académique. Qu'entraîné par son habileté même et par le voisinage de la peinture triomphante, Ghiberti ait fait fausse route en voulant tirer du bronze des effets qui n'appartiennent qu'à la couleur, cela est évident. Qu'il en résulte au premier aspect une impression diffuse et compliquée, assez peu dans le génie de la sculpture, ceci ne fait pas un doute. Mais ce qui n'en fait pas non plus, c'est la richesse d'imagination, la science consommée, le faire merveilleux déployés dans ces panneaux de bronze, et, comme en art ce sont les œuvres qui comptent et non pas les tendances, Ghiberti est resté l'une des deux grandes figures de la sculpture florentine, Michel-Ange à part bien entendu. — Les réflexions qui précèdent s'appliquent d'une manière plus frappante peut-être à la seconde des deux Portes qu'exécuta Ghiberti, celle dont le littérateur Bruni lui donna le programme et dont les dix sujets sont

empruntés à l'Ancien Testament. Elle passe pour la plus belle et coûta vingt ans de travail, exactement comme sa sœur aînée, de sorte qu'avec ces deux chefs-d'œuvre on a pour ainsi dire devant soi toute la vie du grand artiste. Parmi ses travaux en dehors du *Baptistère* on peut citer les statues de saint Mathieu, de saint Étienne et de saint Jean faites pour l'église d'Or-San-Michele et curieuses à voir comme inspiration chrétienne nuancée de reflets antiques, mais là n'est point Ghiberti. Pour le retrouver dans toute son abondance pittoresque et toute sa fleur, il faut aller à Sienne, aux fonts baptismaux de l'église Saint-Jean, au dôme de Florence, visiter la châsse de San Zenobio, il faut revenir à des bas-reliefs. Cette nature éprise de perfection ne se développait à l'aise qu'en ces scènes patiemment fouillées, où sa main multipliait comme à plaisir les détails de tout genre, de costume et de pantomime, de paysage et d'architecture. A ce propos Vasari nous apprend que, peintre habile, ciseleur de génie, écrivain d'un certain mérite, Ghiberti ne fut qu'un assez mauvais architecte. Ne semble-t-il pas que ce trait complète cette physionomie bien italienne, moins composée de raison que de verve intarissable, de finesse et de sentiment? — La mise en place de la seconde porte et divers ouvrages de haute orfévrerie occupèrent les dernières années du maître, qui se passèrent à Florence dans les honneurs qu'elles méritaient.

Ghiberti, disions-nous tout à l'heure, est l'un des deux grands noms de la sculpture florentine. L'autre, dont il nous reste à parler, est déjà sur les lèvres de quiconque a la moindre notion des choses de l'art. Hâtons-nous d'arriver à lui.

Donato di Betto Bardi ou plutôt Donatello, né vers 1386, était de huit ans plus jeune que son illustre contemporain. S'il faut en croire l'anecdote de ce christ qui choqua si fort Brunelleschi, l'artiste trahit de bonne heure l'un des principaux traits de son génie, l'amour excessif de la réalité. Or à cet âge de l'art italien, qui n'était déjà plus la jeunesse avec ses grâces et son charme, l'étude de la nature était une tendance nécessaire pour faire entrer la sculpture en sa période de virilité. Avec Donatello cet art ne s'en tient pas seulement au bas-relief plus ou moins encadré de figures, il se développe et s'accentue enfin dans la statuaire proprement dite, ce qu'il n'avait fait qu'à demi jusque-là. Le procédé devient plus large, bien que l'inspiration reste pure ; c'est l'heureux moment de ces œuvres excellentes qui furent les classiques de Michel-Ange et l'apogée de l'école italienne. D'abord la carrière du maître fut longue et ses ouvrages fort nombreux. Il en laissa dans une église de Naples, à Prato, à Sienne, à Padoue, mais en somme c'est à Florence qu'il faut venir chercher les types les plus importants de sa manière. On pourrait, ce nous semble, classer en deux groupes les sculptures de Donatello, toutes également remarquables au point de vue de l'exécution : celles qu'un idéal inspire, comme le *Saint Georges* d'Or-San-Michele, et celles où la réalité domine comme le *Zuccone* du Campanile et le *Saint Jean-Baptiste* des Offices. On aurait de la sorte les deux aspects du même génie qui cherchait et trouvait la beauté, tantôt dans l'expression d'un sentiment, tantôt dans celle d'un caractère. J'ai nommé le *Saint Georges* de Donatello. Qui donc a pu voir, je ne dirai pas sans l'admirer, mais sans l'aimer, cette gracieuse image de l'héroïsme chevaleresque et chrétien? Debout, vêtu de pied en cap de son armure, le saint ne fait ni geste ni mouvement. A peine s'il serre la main droite en souvenir de son épée absente, tandis qu'il s'appuie de la gauche sur le bouclier qu'il a devant lui. Sa taille est élégante et ses traits sont délicats, on ne sent la force intérieure que dans la fermeté de l'attitude. Quel contraste avec l'Hercule ou l'Achille du monde antique! Quelle incarnation de la poésie éclose au monde

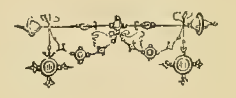
avec le moyen âge! Quel chant du Tasse en face d'Homère! Le *David* de la galerie des Offices nous semble inspiré du même sentiment; seulement l'épopée a fait place à je ne sais quelle nuance d'idylle étrange et charmante en un pareil sujet. Oui, Donatello ne demande à cette antiquité qu'il adore et qu'il étudie sans cesse que des leçons d'exécution n'entamant en rien l'originalité de sa pensée. Il reste par excellence le sculpteur des temps nouveaux, il en saisit l'esprit dont il anime le bronze ou le marbre; — à l'impersonnalité sereine de l'art grec il oppose pour la première fois l'individualisme pittoresque du génie moderne. Quatre ou cinq types à peine variés avaient défrayé toute la sculpture antique, éprise avant tout d'harmonie; désormais sous l'influence d'un idéal moins raffiné chaque œuvre aura son accent personnel et sa physionomie. Il en sera dans l'art ni plus ni moins que dans la nature. Et rien que dans les statues de Donatello quelle diversité de motifs! Nous avons indiqué ce qu'était le *David* du musée, celui du Campanile; le *Zuccone* est un vieillard dont les traits et l'attitude sont la nature même, reproduite dans tout son accent. La *Judith* est une héroïne qui manque un peu de simplicité, la *Madeleine* une pénitente qu'on pourrait accuser de trop de caractère. Dans le *Saint Jean* du musée de Florence je vois un solitaire consumé par la vie au désert et dont l'amaigrissement respire une sorte de mysticisme sauvage; dans le *Gattamelata* de Padoue c'est un général triomphant sur son cheval de bataille, et ce beau groupe peut être considéré comme un modèle du style à demi héroïque qui convient aux statues équestres. Toutes ces œuvres, on le voit, sont conçues dans le caractère expressif le plus tranché. L'expression, tel est en effet l'idéal de la sculpture italienne poussé à bout par Michel-Ange et finissant dans l'emphase pédantesque de ses successeurs. Mais chez Donatello tout reste simple encore et d'une admirable sincérité. L'expression ne s'obtient pas aux dépens du goût; elle n'est qu'un souffle vivant qui se dégage du plus intime de l'œuvre et l'anime sans la tourmenter. Que ne pouvons-nous étudier en détail les bas-reliefs du maître, non-seulement les bronzes célèbres de la basilique de Padoue, mais encore les fragments de Montepulciano, les monuments funèbres exécutés de concert avec Michelozzo et jusqu'aux demi-reliefs ou pierres gravées dispersés dans les galeries! C'est là que nous surprendrions sa manière, ses nuances les plus vives et les plus opposées. Chacune de ses figures est vraie, quel qu'en soit le sentiment; il donne une saveur de nature à la grâce, au pathétique, à la profondeur, à toutes les formes de la vie; il fait également un chef-d'œuvre d'un profil de vierge à la surface d'une *pietra serena* et d'un masque de prélat sur les coussins de marbre d'un tombeau. Il faut nous contenter de les saluer au passage, toutes ces sculptures de Donatello dont l'analyse aurait tant d'intérêt, mais nous renvoyons au livre des *Sculpteurs italiens*, où la monographie de l'auteur du *Saint Georges* est faite avec autant de science que de goût. La dédicace à M. Rio nous avait donné des appréhensions pour ce chapitre. M. Rio appartient à certaine école malheureusement douée pour qui la beauté plastique n'existe pas. Dans son livre de l'*Art chrétien*, voulant établir la supériorité de ce qu'il appelle « l'idéalisme » de Ghiberti, il se montre à l'endroit de Donatello d'une injustice passionnée dont il ne paraît pas soupçonner le ridicule, — et nous nous demandions avec effroi si M. Perkins allait partager les opinions de son ami. Fort heureusement qu'il n'en est rien. M. Perkins possède, lui, toute la clairvoyance nécessaire pour apprécier dignement celui qu'il appelle « le plus grand des sculpteurs chrétiens après Michel-Ange ». Il n'hésite pas à lui donner ce titre, sachant bien que le génie de Ghiberti peut trahir en détail plus de délicatesse, mais que celui de son rival s'impose par les qualités souveraines de grandeur et d'équilibre.

Il sait aussi l'influence capitale exercée par Donatello, que toute l'école italienne garde pour ainsi dire un reflet de son génie, et que s'il est une première place indiscutable, c'est celle du grand artiste qui fut le Masaccio de la sculpture et par moments le Raphaël.

Avec Donatello finit le bel âge de la sculpture italienne. Certes nous trouverons encore en chemin des œuvres magistrales ou charmantes, mais le type est formé, l'école existe, c'en est fait de l'originalité naïve et de la création. — Parmi les élèves du maître il s'en trouva bon nombre de remarquables et quelques-uns d'excellents, entre autres Michelozzo Michelozzi, l'habile architecte, et cet Andrea Verrochio, non moins célèbre par le nom de son élève Léonard de Vinci que par sa belle statue équestre de *Coleoni*, l'un des ornements de Venise. Néanmoins c'est en dehors de l'école de Donatello qu'il faut aller chercher une série de curieux chefs-d'œuvre dignes de figurer non loin des siens, dans une place à part. Entrons à Sainte-Marie-Nouvelle, la poétique fiancée de Michel-Ange, gagnons la sacristie, [et là, dans cette atmosphère tout imprégnée d'art florentin, à deux pas d'un tabernacle du Fiesole, arrêtons-nous devant une fontaine surmontée d'un groupe en relief délicieux de sentiment sous une couleur vive et polie comme l'agate. C'est l'œuvre d'un homme de génie qui dans ses loisirs de sculpteur découvrit ou perfectionna l'art de la terre cuite émaillée. Il se nommait Luca della Robbia, et, bien que son souvenir n'éveille aujourd'hui que l'idée de faïences précieuses, il a fait admirablement ses preuves d'ailleurs. Qu'on se rappelle les *Chanteurs* du musée des Offices, l'un des morceaux les plus fins, les plus expressifs de la sculpture moderne. Mis en possession d'un merveilleux secret il l'exploita de préférence, il en fit comme le monopole de sa famille. On n'attend pas de nous, j'espère, la nomenclature des innombrables médaillons, demi-figures ou bas-reliefs sortis de l'école des della Robbia. M. Perkins lui-même déclare y renoncer; il se borne à citer les meilleures et semble donner la palme à certain retable assez peu connu de l'église d'Aquila dans les Abruzzes. Pour nous, uniquement préoccupé de beauté, nous ne voulons que dire en passant tout le charme des premières œuvres de cette école, alors que le procédé matériel était encore simple comme l'inspiration. A la seconde génération l'émail se raffine, la couleur s'épure, l'industrie devient parfaite, hélas! et le sentiment s'est envolé [1].....

SAINT-CYR DE RAYSSAC.

1. Nous avons cru devoir donner l'article de notre regretté collaborateur Saint-Cyr de Rayssac, tel que nous l'avons trouvé dans ses papiers. Bien que ce travail n'ait pas été complétement terminé, il nous a semblé qu'il donnait très-bien l'idée du livre dont il rend compte, et nous nous serions fait un scrupule d'y rien ajouter.



NOUVELLES OBSERVATIONS

SUR BRAMANTE



E serait peut-être, monsieur le Directeur, abuser de la patience de vos lecteurs que de vous demander de leur parler des gravures attribuées à Bramante, après M. Courajod, qui vient d'examiner d'une manière complète et définitive, croyons-nous, ce sujet controversé, si, en le faisant, nous n'avions une excuse dont vous apprécierez sans doute la valeur. D'abord la question n'a pas encore été étudiée au point de vue architectonique auquel je voudrais me placer. Enfin je crois pouvoir démontrer que l'unique estampe de ce grand artiste est un précieux document éclairant d'une lumière inattendue l'histoire de deux monuments de la province de Milan, dont l'attribution à Bramante a été maintes fois contestée.

Le défaut d'espace m'empêche de reproduire ici la série des considérations qui prouvent jusqu'à l'évidence que les pièces B, C, D n'ont absolument rien de commun avec Bramante[1]. Bornons-nous à dire que l'auteur inconnu de la pièce B, ainsi que Raphaël, Vasari et tant d'autres, en reproduisant plus ou moins fidèlement le *tempietto* de Bramante dans les fonds d'architecture de leurs compositions, n'a fait qu'exprimer l'admiration dont ce monument fut l'objet dès l'origine. Sa présence dans une composition contemporaine de Bramante ne suffirait donc pas pour lui faire attribuer cette composition; *à fortiori*, lorsque l'œuvre lui est de beaucoup postérieure.

Quant à l'auteur de la pièce D, il suffit de remarquer qu'un graveur aussi habile que se montre celui-ci dans la reproduction de la frise inférieure de l'édifice à droite n'aurait pas travesti la tour, les chapiteaux supérieurs ni les proportions de l'entre-colonnement qui rendent la stabilité de l'édifice à gauche quelque peu problématique, si le dessin n'avait présenté les mêmes incorrections. Raison péremptoire qui prouve que le dessin reproduit n'était pas de Bramante.

Il n'en est plus de même de la pièce A, du British Museum et de la Casa Perego. Elle est magnifique et l'architecture en est admirable. Au point de vue de sa valeur

1. Nous renvoyons pour ceci et beaucoup d'autres points à notre travail, considérablement augmenté, qui paraîtra prochainement chez Rapilly, avec une réimpression de l'article de M. Courajod.

architectonique, peu nous importe que Bramante ait gravé ou non sa composition lui-même; non-seulement le dessin est de lui, mais lui seul était capable de le faire[1].

La certitude de cette affirmation s'imposa à nous au premier coup d'œil jeté sur l'épreuve conservée à Milan, où nous nous trouvions pour la troisième fois pour y étudier les œuvres de Bramante. Nous n'avons pas hésité un instant à y reconnaître la main de l'auteur de la sacristie de la *Madonna presso S. Satiro;* et à mesure que nous l'examinions plus attentivement, le caractère de l'architecture, sa beauté, sa fantaisie, nous rappelaient de nombreux points de ressemblance avec la *Canonica*[2] de Saint-Ambroise et avec une partie de l'église de Sainte-Marie-des-Grâces. Or parmi ces monuments de la capitale lombarde, les deux premiers sont les seuls que les partisans de Bramantino Suardi ou même d'un Bramantino l'Ancien, de Milan, n'ont jamais tenté de disputer à *Donato, cognominato Bramante,* dit généralement d'Urbino, l'architecte de Saint-Pierre de Rome, l'auteur du dessin et de la gravure qui nous occupe. Le troisième monument, au contraire, lui a été souvent contesté; notre estampe nous fournira à cet égard des éclaircissements précis et deviendra désormais un titre établissant que, seul, Bramante est l'auteur de cet édifice, que seul il en commença la construction.

Examinons les points de ressemblance entre l'architecture et l'estampe désignée sous le nom de pièce A et plusieurs édifices de Bramante.

1° Les arcades qui divisent en travées la nef principale, dans leurs proportions d'ensemble aussi bien que dans les rapports des piédestaux, pilastres, entablement et arc, rappellent de la manière la plus frappante la grande arcade de la *Canonica* de Saint-Ambroise. Quoique inachevée et fort simple, celle-ci est dans son genre une des plus belles de l'Italie. Le charme produit par l'harmonie des proportions et du mouvement des profils ne peut être dépassé. Le caractère de ces arcades est si particulier, que leur ressemblance avec toute autre œuvre indique nécessairement aux regards des architectes que les deux œuvres ont eu le même auteur.

2° Une autre particularité assez fréquente dans les édifices de Bramante en Lombardie, peu employée par d'autres architectes, se rencontre dans les plinthes des bases. Elle consiste à traiter celles-ci comme de petits piédestaux, en les bordant en haut et en bas d'une petite moulure dont le profil est souvent le même, mais renversé.

Dans la gravure, la plinthe des piédestaux est bordée d'une baguette en haut, d'un quart de rond et d'un listel dans le bas. Les édifices où une disposition analogue se rencontrent sont : *La Canonica* de Saint-Ambroise; le petit commencement de façade à la *Madonna presso S. Satiro,* regardant sur la petite place, amorce qui est certainement de Bramante, car ces beaux profils ne peuvent être que de lui[3]; la cathédrale de Pavie; dans la partie antérieure à Christoforo Rocchi, parmi les profils excellents qui relient les différents niveaux du sol entre la coupole et l'abside, il y a trois plinthes bordées par un listel et un congé; à Sainte-Marie-des-Grâces, à Milan, le soubassement extérieur des absides est formé de trois socles ou piédestaux de valeur et de signification différentes; ils montrent en petit et en grand l'application de ce principe.

3° Les bases attiques présentent dans la gravure le même caractère que nous rencontrons également dans d'autres monuments de Bramante, comme à Sainte-Marie-des-

1. L'inscription « Bramantus fecit in MLO » nous interdit de penser à Leonardo da Vinci, le seul dont le nom pourrait venir à l'esprit en face d'une œuvre aussi excellente.

2. Cloître inachevé, en regardant à gauche cette église.

3. Cette façade vient d'être achevée avec beaucoup de talent par l'architecte Vandoni, qui a scrupuleusement respecté le commencement de Bramante.

Grâces, au dôme de Pavie et à l'église de Canepa Nuova dans cette même ville. Le tore inférieur et la scotie ont en hauteur une grande importance par rapport au tore supérieur, et le mouvement élastique de la scotie enlève bien le fût des pilastres.

4° Si des bases nous montons aux chapiteaux de notre gravure, nous les voyons exécutés dans le style corinthien libre de l'époque, avec cette particularité qu'à la place d'une simple astragale elles ont un bandeau assez large, quelquefois ornementé en forme de treillis. Cette disposition se retrouve à la sacristie de San Satiro, et à la grande arcade de la *Canonica;* les bandeaux y sont décorés de treillis, de chimères ou de petits génies dont les corps se terminent en rinceaux charmants. Bramante aimait ce procédé particulier qui donne de la fermeté au haut du fût et il l'a rappelé dans les chapiteaux doriques de la cour du palais de la Chancellerie à Rome. Dans notre gravure le bandeau simule le treillis d'une corbeille à travers lequel la tige d'acanthe qui forme la volute du chapiteau s'est frayé un passage. Cette liberté était permise dans une gravure, d'autant plus que Bramante y rappelait ainsi la tradition sur l'invention du chapiteau corinthien, comme à la *Canonica* il rappelle l'origine des colonnes, en représentant plusieurs fûts comme des troncs d'arbre dont les branches ne seraient pas coupées tout à fait au ras du tronc; il était assez sûr de lui-même pour se permettre ce que Vasari appelle « *certi suoi ghiribizzi* » sans nuire au style de l'œuvre.

5° Les archivoltes inférieures de la sacristie de la *Madonna presso S. Satiro,* et toutes, sauf une, dans la gravure, ont le même profil, que nous ne nous rappelons pas avoir rencontré ailleurs et qui frappe par sa simplicité; un seul listel, même sans congé, borde à l'extrados ces archivoltes tout unies.

6° Dans ce même monument ainsi que dans la gravure, les médaillons à têtes saillantes[1], d'un caractère similaire, aux regards inspirés tournés en haut, avec des expressions variées d'attente, révèlent une origine commune. Les frises chargées de figures de petits personnages affectent un style décoratif identique; enfin la proportion



FRISE DANS LA SACRISTIE DE S. MARIE PRESSO S. SATIRO.

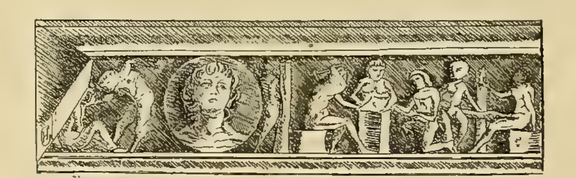
des entablements est semblable dans les deux monuments; les coupoles polygonales, avec œils-de-bœuf, à seize pans dans la gravure[2] et à huit dans la sacristie se ressemblent; toutefois ce dernier point n'a rien de caractéristique pour Bramante.

1. Celle que nous reproduisons en tête de cet article, provenant de la sacristie, pourrait bien être un portrait de Bramante, modelé par Caradosso. Il rappelle la médaille du grand architecte faite par le même artiste.

2. Ce dôme à seize pans repose immédiatement sur la frise quadrangulaire au-dessus des quatre grands arcs, ce qui n'est pas dans les règles, même pour une coupole qui comme celle de la gravure n'a que 6m,20 environ de diamètre. Cela ne saurait être exécuté sans l'intermédiaire de pendentifs ou de lunettes sur les quatre angles, à l'imitation du chœur de Sainte-Marie-des-Grâces, à moins qu'on ne la suppose en bois. L'architecture n'ayant ici, comme dans la fresque de l'école d'Athènes, qu'un but pittoresque, celui de donner plus de noblesse et de grandeur à l'action qui se passe, on peut excuser Bramante de cette liberté, car une coupole terminait sa composition mieux que toute autre forme; la représentation des pendentifs l'aurait portée en dehors des limites du cadre.

7° Il nous reste à signaler une dernière particularité de notre gravure, à savoir la disposition de la voûte d'arête qui recouvre l'espace que par analogie nous nommerons le chœur de l'édifice. Quatre œils-de-bœuf décorent le sommet de la voûte et se trouvent par suite de cette position presque dans un plan horizontal. La lumière abondante qu'ils introduisent donne beaucoup de légèreté à la voûte. Cette disposition est aussi charmante qu'originale; nous ne l'avons retrouvée nulle part, si ce n'est dans l'église de Sainte-Marie-des-Grâces, dont le chœur, de plan quadrangulaire, est recouvert d'une voûte formant une sorte de dôme très-surbaissé à huit pans, reliés aux murs par autant de lunettes. Ces pans triangulaires sont décorés dans le même esprit que la voûte de notre gravure, par des œils-de-bœuf à peu près horizontaux; seulement ils ne fournissent pas de lumière et ne constituent qu'un motif de décoration.

Voici maintenant les résultats de cette étude comparative. La première conclusion que nous tirons de l'analogie frappante signalée entre l'estampe et les deux



FRISE TIRÉE DE LA GRAVURE DE BRAMANTE.

édifices incontestés de Bramante d'Urbino à Milan, est une confirmation absolue de l'inscription gravée « *Bramantus fecit MLO.* » Impossible de supposer que cette planche soit l'œuvre de Bramantino, comme le présumait le baron de Heinecken.

En second lieu, les nombreuses ressemblances de formules personnelles à Donato Bramante, qui se trouvent à la fois dans ces deux monuments d'attribution certaine, et dans quelques parties de Sainte-Marie-des-Grâces et du dôme de Pavie, nous avaient convaincu, même avant cette comparaison avec la gravure, que ces deux derniers édifices étaient du même auteur que les deux premiers. L'estampe, avec ses nombreux points communs aux quatre monuments, forme un trait d'union de plus entre eux et prouve que Bramante a effectivement projeté et exécuté, *en partie*, ces deux remarquables constructions. Nous espérons que ces points d'évidence, irrécusables pour tout architecte, convaincront les personnes qui jusqu'à présent ont émis des doutes à cet égard.

Un autre point intéressant à connaître, c'est la date de notre estampe. Sur une photographie d'après l'exemplaire de Londres, nous avons cru distinguer M... C... tel que nous le reproduisons dans le fac-simile. Ayant revu l'original, nous n'avons pas pu distinguer ces deux chiffres, et nous doutons même qu'il y en ait eu de gravés; c'est ce que paraît confirmer une communication obligeante du professeur G. Mongeri, qui, en comparant notre fac-simile avec l'épreuve de la Casa Perego, nous écrit qu'il n'y a pas trace de date sous l'inscription; à Milan, manque également l'ornement de l'imposte de l'arcade coupée, dessiné à la plume dans l'exemplaire de Londres.

Ottley paraît être le seul qui ait cherché à déterminer la date de la gravure exécutée par Bramante; il dit, avec une justesse remarquable, que la planche a été terminée avant 1490. Pour arriver à plus de précision encore, il faudrait connaître avec certitude l'époque de l'arrivée de Bramante à Milan, et quel développement

avaient atteint à ce moment ses talents architectoniques. Malheureusement tout ce que l'on a écrit à ce sujet jusqu'à présent est inexact ou demanderait à être prouvé ; il ne nous reste donc, pour nous guider, que la comparaison avec ses monuments à Milan. D'après les dates qu'on leur assigne, ils auraient presque tous été commencés postérieurement à l'an 1490. S'il en est ainsi, on doit se demander par quels édifices Bramante s'était acquis une réputation telle qu'il fut appelé en 1487 à donner les plans d'un monument destiné, d'après ses projets, à être l'un des temples les plus importants et l'un des plus beaux de tous les temps, le dôme de Pavie. Les profils cités plus haut et les quelques chapelles à gauche du chœur indiquent déjà un maître consommé, qui dans son dessin avait su éviter les défauts du dôme de Florence. Par contre, l'édifice reproduit dans notre gravure, ainsi que la sacristie de la *Madonna presso San Satiro,* qui est le monument de Bramante dont il se rapproche le plus, présentent tous deux quelques particularités. Ces particularités laissent deviner en Bramante le peintre qui n'aurait pas encore acquis tout le métier, on dirait presque toutes les routines architectoniques. Les proportions et l'ordonnance sont parfaites, il est vrai, car elles procèdent de l'organisation naturelle de Bramante, dont le trait saillant était l'harmonie, la noblesse, autant que l'élégance et la beauté ; mais certains agencements du métier qui ont besoin d'être appris et expérimentés autoriseraient quelques légères critiques : par exemple, dans la gravure, les archivoltes pénètrent les architraves qu'elles aident à soutenir ; de même la tête au-dessous de l'abside est un peu grande, et le candélabre est peut-être moins fin que ceux qui décorent extérieurement les absides de Sainte-Marie-des-Grâces.

Il est donc certain que la sacristie et l'architecture de notre gravure sont pour le moment les deux compositions authentiques les plus anciennes de Bramante. Rien de pareil n'existe plus dans la partie du dôme de Pavie antérieure à Rocchi et qui date de 1488. En combien de temps un génie tel que Bramante s'est-il corrigé des légères imperfections que nous avons signalées? Nous n'oserions faire de suppositions à cet égard ; nous nous contenterons de dire que Bramante a exécuté cette gravure avant 1488.

Nous n'avons aucune indication sur le sujet représenté dans cette composition ; la ligne verticale au-dessus du groupe des cavaliers pourrait être une ligne de raccord pour une autre feuille continuant le sujet.

M. le marquis G. d'Adda nous a exprimé l'opinion, fort admissible, que l'architecture transmettrait peut-être par analogie le souvenir de quelque édifice exécuté pour Louis le Maure, et qui aurait péri dans la guerre ou bien qui serait resté à l'état de projet après la chute de ce prince. La présence des moines et des cavaliers pourrait faire songer aux résidences ducales; les indications de C. Cesariano toutefois ne suffisent pas pour éclaircir le fait. D'après le marquis Malaspina di Sannazaro, l'architecture serait peut-être un projet pour l'église de S. Satiro, qui n'aurait pas été exécuté, et que Bramante aurait gravé afin de montrer quelle avait été sa pensée.

Nous croyons, en somme, à cause d'une certaine liberté que nous remarquons dans les meneaux de la fenêtre circulaire, meneaux tous variés dans les détails, à cause de la fantaisie dans le chapiteau décrit plus haut, à cause aussi de la grande statue dans l'abside du fond, restée inaperçue par tous ceux qui ont décrit cette estampe, que Bramante fit celle-ci « per diletto », et peut-être aussi, peu de temps après son arrivée à Milan pour montrer ce dont il était capable comme architecte et comme peintre. Les personnages qui animent cet édifice ont d'autant plus de charme pour nous, qu'ils sont à peu près les seules figures authentiques que nous connaissions de lui.

Confirmons par des preuves nouvelles ce que M. Courajod a rétabli définitivement. D'abord, la justesse du dessin architectural qui a conservé en perspective l'harmonie de toutes les proportions d'ensemble, aussi bien que de toutes les fractions de l'édifice, est si frappante, qu'à elle seule elle témoigne d'un grand maître et dépasse de beaucoup tout ce que l'on rencontre dans les œuvres des graveurs contemporains de Bramante. L'entente et la précision tout architectoniques avec lesquelles sont reproduits les détails, la manière de procéder dans le dessin des ornements, que l'on peut suivre, par exemple, dans le bandeau autour du candélabre, ou, sous l'imposte de l'arcade coupée, indiquent déjà un architecte de profession. De même, le système adopté pour ombrer les morceaux d'ensemble aussi bien que les profils est choisi, non au point de vue du pittoresque, mais pour faire ressortir l'architecture dans toutes ses parties. Enfin, pour un artiste comme Bramante, qui n'était pas graveur de profession, la plus grande difficulté était dans les parties qui exigent principalement de la souplesse, en même temps que beaucoup de régularité. C'est en effet ce que nous remarquons dans les rinceaux qui décorent le dessous de l'arcade coupée; les deux enroulements du bas, moins en perspective par cette position que les autres, exigeaient presque la régularité de courbure du cercle. Elles n'ont certes pas toute la facilité qu'elles auraient eue si Bramante les avait tracées au crayon, comme le prouve l'ornement de l'imposte de l'arcade coupée, dessiné à la plume, dans l'exemplaire de Londres seulement. Cette raideur relative du rinceau et du chapiteau le plus orné est pour nous un signe que l'auteur de la gravure a éprouvé dans les parties les plus délicates de son travail quelques difficultés dues à la résistance du métal, difficultés qu'il n'eût pas rencontrées s'il avait manié la plume ou s'il avait eu une plus grande habitude du burin.

Ce dessin de Bramante a donc été gravé par lui-même avant 1488; c'est, jusqu'à ce jour, la seule gravure connue de lui.

L'examen de cette estampe nous a en outre aidé à prouver:

1° Que le dôme de Pavie et la partie renaissance de Sainte-Marie-des-Grâces ont été commencés par un même architecte;

2° Que cet architecte ne peut être ni l'Amadeo, ni Dolce Buono, car les moindres détails de ces édifices sont plus nobles, plus délicatement corrects que ceux de la Chartreuse de Pavie ou que ceux de la belle église de Santa Maria presso S. Celso à Milan;

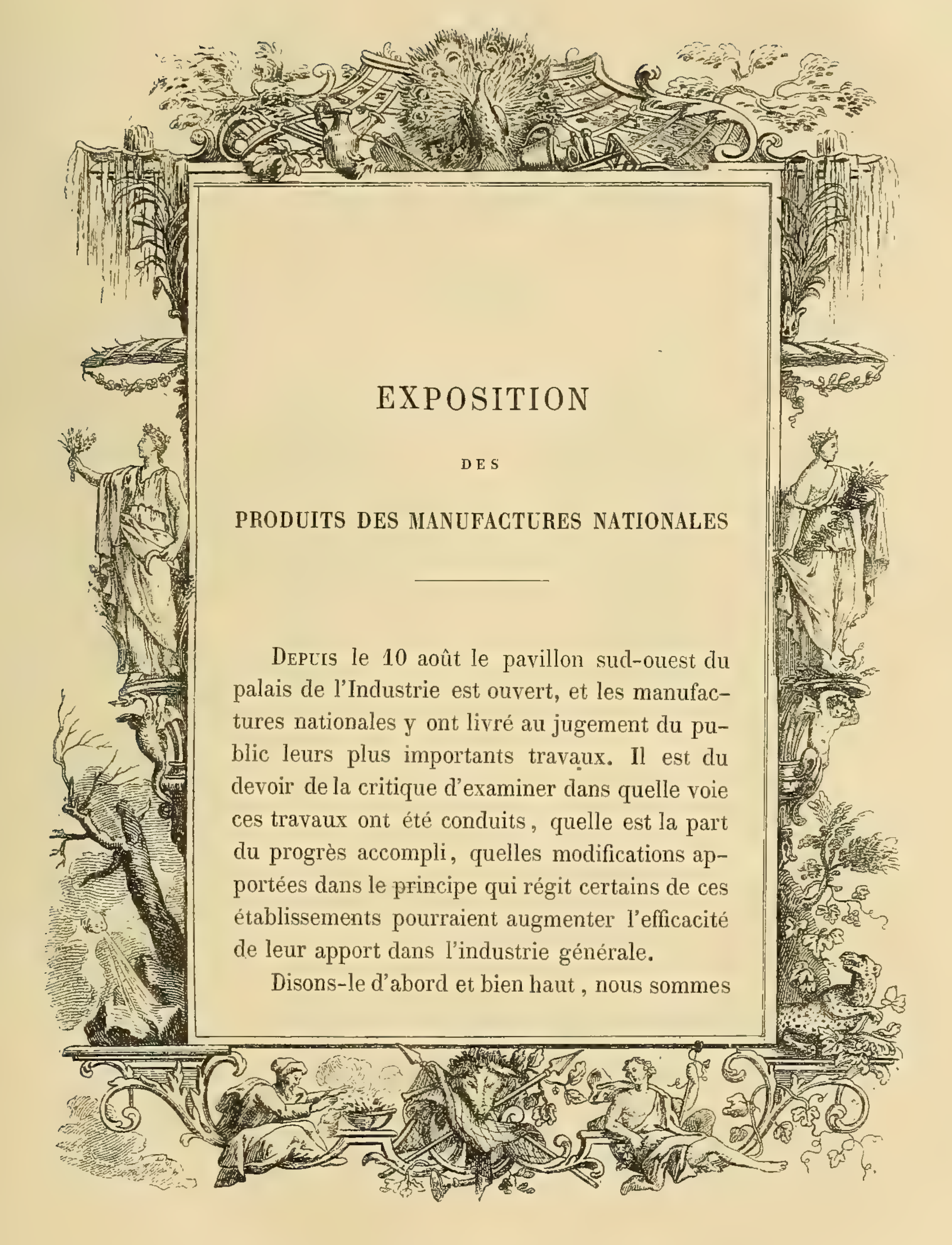
3° Que cet artiste est nécessairement Bramante d'Urbino, et que l'estampe qu'il a gravée devient pour les quatre monuments étudiés un document historique et comme une pièce d'état civil.

HENRY DE GEYMÜLLER.



Le Rédacteur-Gérant : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1442]



EXPOSITION

DES

PRODUITS DES MANUFACTURES NATIONALES

Depuis le 10 août le pavillon sud-ouest du palais de l'Industrie est ouvert, et les manufactures nationales y ont livré au jugement du public leurs plus importants travaux. Il est du devoir de la critique d'examiner dans quelle voie ces travaux ont été conduits, quelle est la part du progrès accompli, quelles modifications apportées dans le principe qui régit certains de ces établissements pourraient augmenter l'efficacité de leur apport dans l'industrie générale.

Disons-le d'abord et bien haut, nous sommes

l'un des partisans résolus des manufactures nationales. Nous les avons défendues lorsqu'elles étaient attaquées par les économistes; dans les moments difficiles où l'état des finances exigeait de sérieuses réformes, nous les avons défendues encore, car elles sont à nos yeux le palladium du goût et de la perfection, et elles ont contribué largement à maintenir jusqu'ici nos industries d'art au premier rang parmi les nations européennes.

Ces établissements ne sont-ils pas l'école où peuvent s'instruire les nouveaux venus, le laboratoire où doivent s'élaborer les découvertes et les perfectionnements utiles, l'atelier protecteur où les talents hors ligne peuvent mûrir leurs conceptions sans crainte de se voir arrêter par des questions de temps et de chiffres?

Le principe des manufactures nationales est donc excellent, car, bien qu'on en dise, la protection est l'une des conditions essentielles de l'art. Du XVe au XVIIIe siècle cette protection, toute personnelle, a été exercée par quelques esprits avancés, ambitieux de gloire et travaillant ainsi au progrès général. Dans nos mœurs actuelles il fallait forcément que l'administration publique se substituât au caprice des volontés individuelles, que les arcanes fussent remplacés par un travail ostensible, effectué au profit de tous.

Il faut bien l'avouer, si convaincu que l'on soit de ces vérités, on éprouve une vague inquiétude en pénétrant dans l'exposition actuelle. Si l'œil est ébloui d'abord par la splendeur des tentures, l'éclat des vases gigantesques où brillent l'or et les plus riches couleurs, on cherche quelque chose qui semble manquer, et qui manque en effet : c'est l'affirmation d'une idée, la trace d'une direction voulue, d'un parti pris, si l'on veut, qui attire d'abord la confiance.

Nous allons tâcher de découvrir d'où procède ce grave défaut et chercher s'il est facile d'y remédier.

SÈVRES. — La manufacture de Sèvres est un établissement qui remonte à 1740, c'est-à-dire à l'époque où la vulgarisation des produits de la céramique orientale entraînait toutes les contrées de l'Europe vers la recherche des éléments de cette séduisante poterie. Fondée d'abord à Vincennes par une compagnie soutenue par huit commanditaires, et favorisée de priviléges spéciaux, elle languit pourtant. Le roi essaya de la relever en s'y intéressant et en lui donnant le titre de *Manufacture royale de porcelaine de France*; puis il en devint propriétaire. De Vincennes, où avaient eu lieu les premiers travaux, l'usine fut transportée en 1756, à Sèvres, dans un local spécial bâti sur l'emplacement de la maison de

Lulli. C'est là qu'elle se développa, en 1759, sous l'administration intelligente de Boileau.

L'orfévre Duplessis fournissait les modèles et Bachelier dirigeait les peintres. On sait quelle réputation acquit alors la manufacture; la merveilleuse poterie qu'elle avait créée de toutes pièces n'était qu'une apparence de porcelaine ; elle n'avait ni la solidité, ni l'homogénéité de la poterie orientale, car, mise au grand feu dans celle-ci, elle aurait pu s'y fondre comme le verre dans un creuset ; mais son fond était d'une blancheur admirable et d'une transparence laiteuse; son vernis tendre se



VASE COUPE OVALE.
Fond bleu lapis.

VASE OVALE A ÉPIS.
Pâtes appliquées.

prêtait à tous les décors qu'il incorporait en les glaçant de sa couche protectrice; elle pouvait, selon les exigences du luxe, revêtir des parures colorées, telles que le bleu turquoise emprunté au cuivre et découvert par Hellot dès 1752, le rose tendre et carné inventé par Xrowet en 1757, le jaune jonquille, etc. Nous ne parlons pas d'ailleurs du magnifique bleu de roi, plus intense que le lapis, du violet pensée supérieur à celui de la Chine, ni de cet or posé en relief qui semblait plutôt une incrustation qu'un décor tracé au pinceau.

Avec ces éléments, sous l'impulsion de la cour et de la favorite artiste qui se plaisait à rendre aux grandes industries une partie des largesses qui lui étaient prodiguées, la manufacture devait prospérer; les ouvrages de cette époque suffisaient à peine aux demandes, et ce qu'il en apparaît aujourd'hui est payé par les curieux bien au delà du poids de l'or.

Pourquoi cette double faveur? C'est que la porcelaine tendre, souvent heureuse dans ses formes, sagement décorée la plupart du temps, satisfaisait aux conditions essentielles de son existence; elle s'harmoniait avec le style de l'architecture, du mobilier, les couleurs des tentures et des vêtements de haut luxe; les sculptures de Falconnet, Pajou, Clodion, Boizot, répondaient aux galbes créés par Duplessis, en un mot cette porcelaine avait sa raison d'être dans les mœurs.

Comment résista Sèvres, usine privilégiée, au mouvement révolutionnaire? Ses services la sauvèrent; astre, elle avait laissé graviter autour d'elle une foule de satellites qui étaient simplement l'industrie nationale. Pourtant il lui fallait entrer dans une voie nouvelle; Brongnart, administrateur éminent, trouva cette voie dans la porcelaine réelle ou dure, découverte dès 1768, mais qui n'avait pu se développer sous Louis XVI, éclipsée qu'elle était par le succès de la porçelaine artificielle.

Brongniart étouffa donc celle-ci sous des prétextes plus spécieux que réels, et, entrant résolûment dans les conceptions monumentales, il fit sortir des fours de Sèvres les vases gigantesques, les plaques de plus d'un mètre pouvant recevoir des tableaux d'histoire, les guéridons et les meubles aux formes gréco-napoléoniennes.

Voilà le bilan du passé. Qu'est-ce que le présent doit demander à la manufacture dans l'intérêt du progrès?

Constatons d'abord une erreur de l'administration supérieure, qui a trop souvent cherché les administrateurs de la manufacture parmi les sommités de la science. Ce n'est ni un chimiste, ni un sculpteur, ni un peintre, si illustres qu'ils soient, qui doivent régir l'usine, mais un administrateur homme de goût, initié à la connaissance de tout ce qui touche aux arts, et laissant au chimiste en titre sa part d'initiative et de responsabilité, aux sculpteurs et aux peintres leurs inspirations personnelles, tout en sachant maintenir la balance égale entre les influences diverses, afin que l'une n'absorbe pas les autres.

M. Robert, nous le reconnaissons, essaye de se tenir dans ces conditions. Entouré d'un conseil de perfectionnement où figurent des hommes justement célèbres dans les arts ou ayant donné des gages de leur dévouement au progrès, il pourra désormais appuyer son autorité de la leur et résister mieux aux petites influences locales. Ne lui imputons donc pas l'effet absolu de l'exposition actuelle, car il a été entraîné par des impulsions antérieures et subit évidemment l'influence de ses prédécesseurs. M. Ebelmen abusa peu de sa science chimique, mais il n'en fut pas de même de M. Regnault; l'illustre physicien s'attacha d'abord à expérimenter les effets du feu sur les enduits céramiques et les métaux colo-

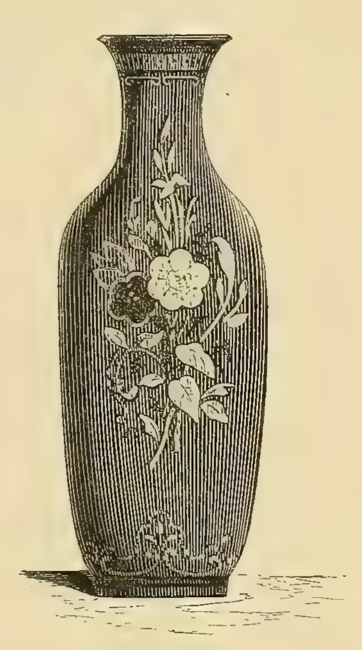
rants; on lui doit certains fonds délicats de nuances et curieux par leur propriété dichroïte qui donne deux tons différents à la lumière diurne ou artificielle. Entré dans cette voie scientifique, ennemi de l'empirisme et des tâtonnements, M. Regnault voulut soumettre tout aux formules indiquées par l'analyse; cette méthode appliquée aux essais du retour à la pâte tendre en retarda considérablement le succès.

On ressent encore aujourd'hui les inconvénients de ce système. En entrant dans la salle d'exposition ce que l'œil aperçoit le moins, c'est de





VASE BALUSTRE TORCHÈRE.



VASE-POTICHE.

la porcelaine; il cherche également des formes nouvelles, élégantes, appropriées à nos besoins actuels, et ne retrouve guère que les modèles rebattus, plus ou moins heureux, créés par les anciens artistes. Ainsi ce vase cordelier qu'on a pu voir au Louvre livré à l'assaut d'enfants maladroits et revêtu d'une couverte écaille, figure ici en bleu grand feu orné d'une monture en bronze qui ne dissimule ni sa lourdeur ni la pauvreté de son galbe. Heureusement, dans un second exemplaire à fond blanc, M. Ch. Ficquenet a racheté ces défauts en jetant sur la pâte ondulée un décor bleu sous couverte à diverses intensités qui est d'un bon effet d'ensemble.

Puisque nous parlons des formes, arrêtons-nous devant la grande com-

position consacrée par M. Barriat aux génies des arts et des sciences ; ceci du moins est une porcelaine et un beau vase ; le catalogue nous dit qu'il est de forme AB rectifiée, ce qui veut dire sans doute vase grec de l'espèce Kélébé. Sur le corps ovoïde s'étendent deux grandes plantes dont les fleurs radiées supportent les enfants grassement peints en tons doux qui spécialisent le sujet; le col du vase et son pied ont le tort, selon nous, d'être détachés de la masse par une teinte trop accusée ; mais du moins les ornements sont d'une sobriété convenable ; les anses seules sont peut-être un peu détaillées. Élégant, grandiose, bien pondéré dans son ensemble et ses détails, ce vase, en somme, fait honneur à la fabrique et doit mériter à ses auteurs de justes éloges.

Accordons-en aussi aux deux vases-potiches modifiés, AB n° 26 (pardon,



VASE DE CHANTILLY. VASE DUPLESSIS.

c'est le livret qui parle), dont la belle couverte est relevée d'une gravure vermiculée d'inspiration chinoise. Sur ce fond vibrant M. Ficquenet a jeté avec beaucoup de goût des tiges de vigne vierge, des graminées, du houblon, et fait voltiger des papillons en pâtes appliquées qui égayent les vases sans les surcharger : ces compositions sont charmantes.

Nous signalerons encore avec intérêt le vase Duplessis n° 13, que recommandent sa proportion parfaite et un fond jaspé tout à fait nouveau obtenu par M. Bastide. La pièce est sérieuse et décorative, mais à la façon des gemmes ; hormis les culots rehaussés d'or, formant comme des ruden-

tures vers la base des cannelures du corps, le bouton et quelques reliefs du couvercle, qui révèlent la nature réelle de la matière, on pourrait se croire devant un marbre.

Un autre vase à couverte jaspée est celui n° 1, mesurant près de deux mètres, et dénommé vase de Fulvy; il est, dit la notice, copié sur un modèle de fabrication ancienne. Nous devons regretter alors, puisqu'on en modifiait tant d'autres, qu'on n'ait pas corrigé certains détails. Il aurait été sensiblement amélioré par le raccourcissement du col démesuré que coupe, sans l'orner, une bague métallique. Ramené ainsi à de meilleures proportions, on l'eût rendu tout à fait acceptable en le décorant en teintes douces, ou en lui donnant du moins une couleur assez pâle pour ne point détacher crûment les figures et guirlandes en biscuit fixées sur la carène, et qui semblent être en plâtre. Sur une gemme on voudrait ces appendices en bronze doré; pour garder leur caractère céramique, ils auraient besoin de se relier à une composition en véritable porcelaine. Les bronzes de la monture sont d'ailleurs trop détaillés pour un vase de cette proportion et ils produisent un effet désagréable par leur dorure brunie entremêlée d'argent.

Les Orientaux, nos maîtres dans tous les genres, et particulièrement dans les couvertes colorées, appliquaient celles-ci sur des pâtes grises ou brunes afin d'en dissimuler le défaut, et ils n'ont jamais eu l'idée, dans les temps anciens, d'étendre le ton sourd vert de mer ou gris bleu sur leur belle pâte blanche de kaolin. Qu'on ait songé chez nous, une fois la porcelaine conquise, à imiter et même à perfectionner l'emploi du céladon, rien de mieux, mais il faut savoir s'arrêter à temps dans cette voie.

Rappelons ce qu'il y a eu de progressif et d'ingénieux dans la découverte du céladon français, faite sous la direction de M. Ebelmen. Chez les Orientaux, nous venons de le dire, le céladon est une couverte onctueuse et semi-opaque; on l'a posé souvent sur une pâte ornée de reliefs et de gravures que faisait ressortir l'accumulation de la matière colorée. Chez nous, ne pouvant obtenir la couverte vert de mer, on a pénétré la pâte de cette teinte en la glaçant au moyen de l'émail ordinaire; puis, par une inspiration heureuse, on a rehaussé le fond en y appliquant des décors modelés au pinceau en pâte blanche ou barbotine, et l'on a obtenu ainsi ces délicats bas-reliefs, demi-translucides, qui rendent la porcelaine rivale des plus beaux camées en matières dures.

Tout le monde se rappelle le succès éclatant de cette découverte ingénieuse qui ouvrait une voie nouvelle à la céramique et permit à une foule d'artistes de révéler un talent gracieux et original. Parmi les plus

applaudis, citons Milès-Solon, dont les vases n° 62, *l'Amour vainqueur* et *l'Amour vaincu*, montrent l'expérience et la sûreté de main ; nous mentionnerions encore de lui les vases nos 33 et 34, si la délicate ornementation qu'il y a modelée n'était détruite par des fonds partiels intempestifs, qui écrasent les reliefs, surtout dans les parties dorées où l'on a entouré les pâtes blanches d'un odieux trait noir qui déforme les détails en les exagérant.

Voilà l'erreur de la fabrication actuelle ; c'est la recherche des effets extra-céramiques, l'accumulation des tons violents. Il semble qu'on veuille rivaliser avec ces vases orientaux surchargés par les Hollandais d'échantillonnages en vernis genre laque, à fleurs et rinceaux dorés. Ce n'est pas tout encore, les pâtes colorées ne se contentent pas de se substituer à la pâte blanche, elles cherchent à se faire décor. Par une sorte de juxtaposition mosaïque on applique des tiges, des feuilles, des oiseaux en couleurs de grand feu, chatironnées de traits noirs qui ne suffisent pas pour atténuer la lourdeur des tons. Certes le vase n° 54, décoré par M. Avisse, aurait gagné sous tous les rapports à être peint en couleurs minérales ; le sorbier eût été plus vrai, plus végétal, et l'on eût évité les craquelures que ces pâtes, dilatables à divers degrés, entraînent forcément.

Les porcelaines de prix et de grande ornementation, celles de Sèvres en particulier, n'ont point à mettre la solidité du décor au-dessus de l'élégance et de la distinction : un vase ne s'écure pas comme un chaudron et la peinture la plus délicate peut vivre aussi longtemps que le subjectile qui l'a reçue. Il importe d'ailleurs de ne point confondre les genres et de se garder de demander à la porcelaine les effets qu'on pourrait obtenir à bien moins de frais par les faïences émaillées ou même les terres vernissées communes.

Cette réflexion nous est suggérée par le vase Rimini composé par M. Diéterle ; il est élégant de forme, le bleu lapis qui le recouvre est admirable de pureté ; son décor à grands rinceaux verts relevés d'or, sage et gracieux tout à la fois, fait honneur à M. Blanchard ; mais rien dans cet ensemble ne caractérise une porcelaine.

La porcelaine, en effet, voilà ce que nous cherchons en vain dans l'exposition de Sèvres. Une pièce nous a ravi, nous l'avons dit déjà, c'est celle de M. Barriat ; nous approuvons encore, du même auteur, le vase fond citrin que rehaussent de jolis enfants tenant des plumes de paon, et dont la base porte une frise de délicats narcisses en pâte d'application d'un relief presque naturel ; mais les peintures de fleurs ont presque l'air de se glisser subrepticement dans ce cénacle du décor au grand feu.

M. Émile Richard a eu le courage de jeter un simple semé de roses sur une jatte dite chinoise ; voici encore quelques vases à gracieux bouquets dont les auteurs nous sont inconnus, car ils n'ont pas eu l'honneur du catalogue.

Quant aux peintures de figures, elles sont nombreuses, beaucoup offrent un réel mérite ; mais nous repoussons énergiquement l'habitude enracinée de longue date à Sèvres de faire figurer un tableau encadré sur la face d'un vase, au risque de le déformer entièrement en perçant des perspectives là où son galbe veut être respecté.



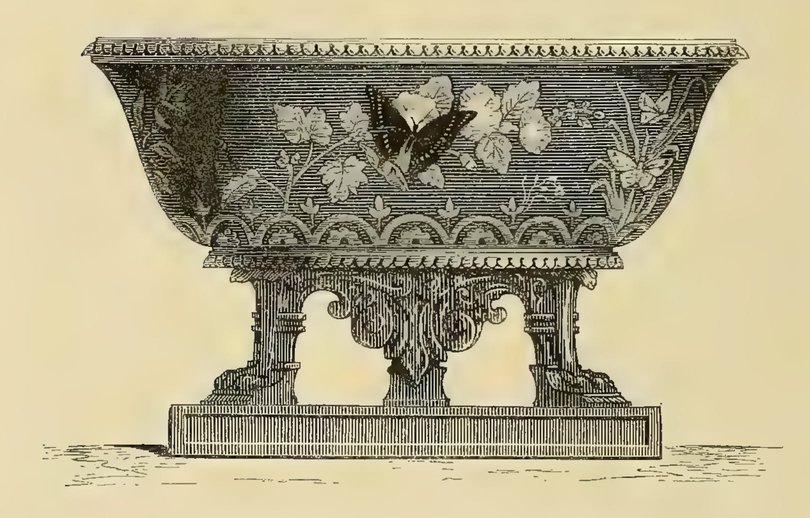
VASE RIMINI. VASE CYLINDROÏDE.

M. Barriat a su du moins réduire ses scènes allégoriques à la valeur d'un décor, et les tenir dans une gamme convenable.

Nous applaudissons volontiers aux essais qui tendent à doter la céramique d'effets nouveaux ou à rappeler les travaux des anciens peuples ; mais il faut que ces tentatives soient basées sur un principe rationnel. Les Grecs avec deux tons, celui de la terre rouge et un noir vif, ont fait défiler sur leurs vases d'imposants cortéges de dieux et de héros ; avec ces moyens rudimentaires, ils ont reproduit des scènes de leur histoire qui sont d'admirables chefs-d'œuvre. Est-il convenable aujourd'hui, avec les ressources de l'art moderne, de rechercher cette simplicité ? Nous ne le croyons pas et nous classons parmi les erreurs les tentatives de M. Froment ; sa composition pseudo-grecque est grêle et plus bizarre que

belle; pourquoi ce trait noir rempli par une enluminure qui ne donne aux choses aucune réalité? Pourquoi cette zone blanche réservée autour des figures et qui en alourdit l'aspect en ajoutant à l'étrangeté de l'ensemble? Les dessins du même auteur, exécutés par M. Goupil sur le vase n° 53, sont encore plus frappants par l'exagération de leur effet, toute délicatesse de forme disparaît sous ce contour épais. Qu'on y renonce bien vite; il n'y a rien à faire dans cette voie.

Autre erreur au compte de M. Bulot. Ses deux cornets bleu turquoise sont *trop réussis* de fond. Ce qu'on aime dans la couleur tirée du cuivre

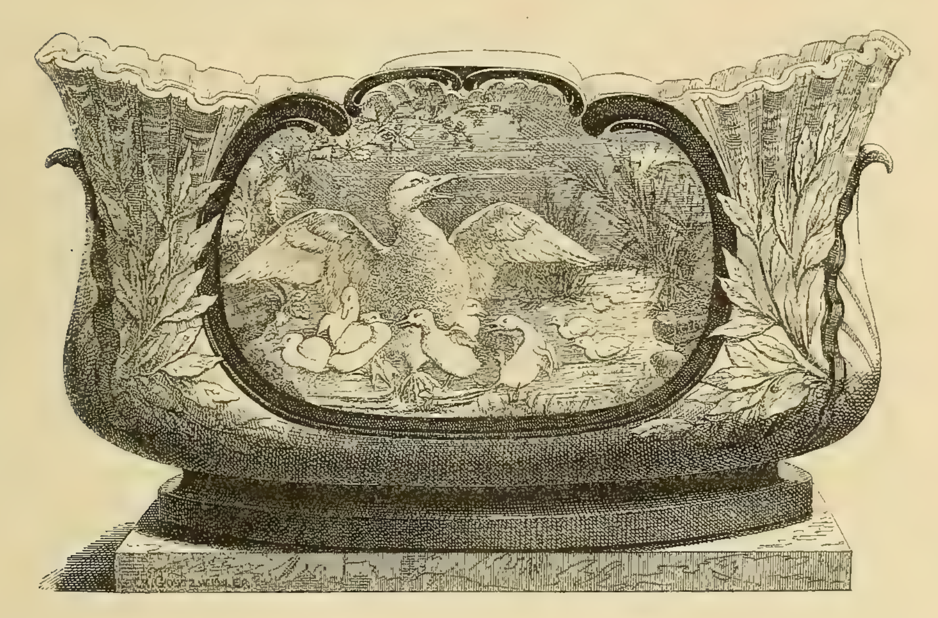


COUPE DÉCORÉE EN PATES D'APPLICATION.

c'est sa vibration, disons plus, c'est l'espèce de doute où reste l'œil entre la teinte céleste pure et une déviation verdâtre; si la pâte dure française ne se prête pas au développement de ce charmant défaut, qu'on n'y emploie pas le bleu de cuivre. Ici d'ailleurs l'uniformité du ton, sa crudité, sont rendues plus saillantes par un décor de fleurs chatironnées de noir à la manière chinoise qui donne à l'ensemble un petit air de potichomanie. Dans leurs procédés sommaires et à défaut de modelé, les Orientaux ont animé leurs fleurs par un trait fin et spirituel qu'ils se sont attachés à dissimuler par l'intensité des émaux en contact : ainsi dans les pivoines, les fleurs de pêcher, l'accumulation du rouge d'or vers les onglets des pétales fait presque disparaître le tracé du contour, et souvent même les Chinois ont chatironné leurs pivoines avec le rouge de fer pour obtenir plus de douceur et d'harmonie.

Quand on emprunte les idées d'un peuple il faut les prendre dans leur application la plus parfaite et en se pénétrant bien des nécessités qui les ont fait éclore; autrement l'imitation devient puérile.

Un mot maintenant sur la grande plaque peinte qui s'égare parmi les vases de Sèvres. Lorsque, poussé par les tentatives de Dihl, Brongniart imagina de confectionner des plaques gigantesques, il avait une pensée; il voulait faire reproduire en couleurs immuables, pour les éterniser, les chefs-d'œuvre de la peinture ancienne ou moderne. On sait quels résultats



JARDINIÈRE. PATES D'APPLICATION.

furent obtenus, malgré l'écart de manière existant nécessairement entre des toiles touchées largement, traitées avec une matière pâteuse et fluide, et la miniature patiente qui se dépose laborieusement sur une surface polie ; il sortit de l'idée de Brongniart une suite remarquable de travaux que signent les noms les plus réputés de la céramique française et qui forment à Sèvres un ensemble sans rival.

On comprendrait qu'on travaillât encore dans cette voie ingrate, entraîné par l'admiration d'un maître ; mais qu'est-ce que l'*interprétation* fantaisiste d'une toile célèbre? Le peintre céramiste croyait-il surpasser son modèle? Si non, pourquoi ne pas le reproduire dans sa suprême harmonie, dans sa fantaisie magistrale? Laissons Watteau dans sa gloire ; il est plein de verve et d'esprit, et ce sont choses qui ne se travestissent pas.

A une certaine époque où l'on interprétait aussi l'antiquité, certains humoristes ont dit : Qui nous délivrera des Grecs et des Romains? Il est temps qu'on nous délivre aussi du XVIIIe siècle mal compris et qu'on essaye de nous donner quelque chose qui nous appartienne en propre et qui puisse établir un jour que le XIXe siècle a existé.

Revenons maintenant aux découvertes ou aux perfectionnements que la manufacture de Sèvres met à la disposition de l'industrie céramique. Parmi les procédés ingénieux destinés à varier la couverte blanche nous avons signalé plus haut celui des vermiculatures. La Chine avait, sous Kien-Long, appliqué ce décor à des fonds *émaillés* jaunes, roses, bleus, vert d'eau ; notre manufacture, mieux inspirée, l'a gravé dans la couverte même, ce qui lui donne un effet plus puissant et le rapproche de la couverte contractée orientale, dite *peau d'orange*, d'une réussite excessivement difficile et d'un aspect moins agréable à l'œil. Les Persans seuls ont employé la gravure sur couverte pour en obtenir un *décor* soit de bordures à grecques, soit de fonds partiels à bâtons rompus. Nous ne doutons pas que Sèvres n'obtienne, dans la même voie, un utile auxiliaire pour la décoration céramique.

Voici un autre travail oriental, dit *à grains de riz*, reproduit avec une perfection rare ; on a percé dans la pâte blanche des fleurons réguliers disposés en quinconce et qu'on a remplis ensuite au moyen de la couverte translucide ; cela donne une ornementation mystérieuse et douce qui trouvera certainement mille applications charmantes.

La réussite est admirable dans les jattes n° 81, copiées sur le modèle chinois ; nous aimons moins les bols inspirés par l'art japonais moderne, où les perforations cloisonnées se combinent dans les bouquets et rinceaux de l'ornementation peinte et ressortent trop crûment sur des fonds violemment colorés. Félicitons M. Robert de cette innovation, destinée à être exploitée fructueusement par l'industrie privée.

Une des choses suivies par le public avec un intérêt plus curieux que raisonné est la Renaissance de la pâte tendre. Il y a pour lui dans ce nom mystérieux un attrait basé sur la vieille réputation de l'usine de Louis XV, et, sans se rendre un compte exact de ses impressions, la foule s'arrête volontiers devant cette poterie artificielle dont le principal mérite est dans les ressources qu'elle offre à la peinture.

L'exposition nous montre une foule de vases Paris de 0^m,85 de hauteur, d'une bonne forme et d'une réussite parfaite ; mais, hélas ! combien la plupart des décorateurs se sont mépris sur la tâche qui leur incombait ! Où sont ces enluminures douces et spirituelles qui faisaient passer sur le vieux sèvres l'ombre aimable des Amours et des Vénus cou-

chés sur des nuages? N'est-ce point encore une insulte à l'esprit de Watteau que ces figures mièvres, chipotées, prétentieuses, affublées de son masque et se détachant sur des paysages faux dont la lourdeur cherche à se dissimuler sous un travail strié à la pointe qui ajoute à la facture agaçante du tout par une apparence d'accident maladroitement réparé.

Que Sèvres y prenne garde, en dépit de ses détracteurs ses ouvrages deviennent des types, et ses erreurs mêmes sont reproduites avec la même abondance que ses chefs-d'œuvre; il suffit de descendre au rez-de-chaussée du palais pour s'en assurer.

Certes le bleu de roi actuel est aussi pur, aussi intense que l'ancien, le rose Pompadour, aussi chaud, aussi vivant si l'on peut s'exprimer ainsi; mais il faut, comme à Vincennes autrefois, les laisser se détacher sur le blanc laiteux de la couverte tendre et ne pas boucher les réserves par des tableaux qui éteignent le fond ou que le fond ternit.

En somme, avec des artistes hors ligne, avec des moyens exceptionnels, la manufacture a produit des œuvres plus surchargées que belles, plus surprenantes que dignes d'être imitées. Cela tient évidemment à la multiplicité d'efforts individuels non réglementés, et cela impose à M. Robert l'obligation d'imprimer une énergie exceptionnelle à sa direction. Qu'il adopte un programme sûr; qu'il ait une bonne école où les principes de l'art décoratif soient enseignés par la théorie et l'exemple; qu'il maintienne surtout chaque artiste dans sa stricte part de collaboration. Sèvres possède un musée céramique où Brongniart voulait tout réduire au renseignement technique; qu'on habitue les jeunes artistes à lire intelligemment la pensée de chaque peuple, à y saisir ce qu'il y a de fructueux et d'utile, et l'on ne verra plus se renouveler des excursions fâcheuses dans des routes délaissées ou parcourues jusqu'au but.

ALBERT JACQUEMART.

(*La fin prochainement.*)



MUSÉE NATIONAL DE STOCKHOLM[1]

ÉCOLES ALLEMANDES.



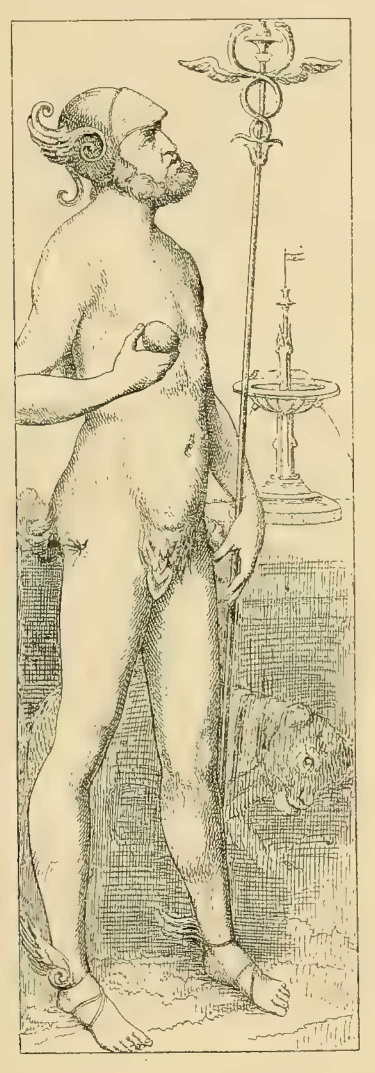
IEN n'est plus difficile à débrouiller pour des Français que les œuvres des diverses écoles allemandes, — Souabe — Saxe — Bohême — Westphalie — Palatinat, — et je doute fort que les Allemands eux-mêmes soient plus avancés que nous. En attendant que la lumière se fasse sur ces intéressantes questions, voici, dans ces écoles, les œuvres qui m'ont le plus frappé :

La Vierge et l'enfant Jésus. Personnages de grandeur naturelle, à mi-corps, de face; fond de paysage. Panneau convexe qui a dû envelopper quelque autel cintré, quelque pilier couronné par le buste du donateur. Le caractère réaliste et médiocrement beau des figures, la sécheresse des contours, la dureté de la touche, rappellent le vieux Lucas Cranach, le fondateur de l'école de Saxe. C'est l'œuvre d'un imitateur contemporain; peut-être de son fils.

Voici une énigme que je donne à deviner à de plus fins. C'est un panneau en hauteur qui ne porte aucun nom et n'a pas encore de numéro au livret. Il représente *Mercure*, de grandeur naturelle, en pied, debout, entièrement nu, tourné vers la droite. Il tient la pomme dans la main droite et s'appuie de la gauche sur le caducée long comme une lance.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X p. 216.

Certaines parties du corps sont couvertes d'ailes d'oiseaux aux couleurs éclatantes. A ses pieds, un lion. Dans le lointain, une fontaine à plusieurs vasques superposées. L'exécution est dure, mais fine et précieuse ; la con-



MERCURE.

servation parfaite. J'ai cherché un signe, une marque quelconque pouvant mettre sur la piste de l'auteur : je n'ai rien trouvé. Il y a comme un mélange du réalisme de Van Eyck et de la fantaisie allemande. Pour ma part, j'y vois encore une œuvre de l'école de Saxe vers 1520. La forme

oblongue du panneau prouve que c'était le volet gauche d'un triptyque dont le tableau central et le volet droit auront disparu. La tradition veut qu'il provienne du sac de Prague en 1648.

Daniel Schültz est né à Dantzick en 1620 et est mort en 1686, dit le livret. C'est la première fois que je rencontre ce nom sur lequel Nagler, si explicite sur les artistes allemands, ne fournit aucun renseignement. Il est représenté au Musée par un *Portrait de femme* vue jusqu'aux genoux, de face, grandeur naturelle. Elle est coiffée d'un chapeau de paille et porte à la main un lièvre et un coq. Schültz était un imitateur de Rembrandt, dont l'influence est évidente dans ce portrait. M. Vosmaer ne cite pas son nom parmi les élèves de Rembrandt. Le livret le dit signé. La hauteur où il est placé ne m'a pas permis de vérifier la valeur de cette assertion.

ÉCOLE FLAMANDE.

Ici le terrain devient plus solide, et les documents ne manqueront pas sur les artistes dont je vais signaler les œuvres.

Les Noces de Cana. A gauche le Christ et la Vierge assis à table. En face, au milieu, les convives, l'époux et l'épouse. Au premier plan, deux pages versant du vin. Tableau gothique, d'une exécution fine et serrée, mais dont l'habileté penche vers la pratique. Coloration sombre et opaque. L'auteur paraît être un élève de Memling, entre 1500 et 1520. Les figures rappellent celles de l'*Assemblée de Saintes* du Musée de Rouen ou le triptyque du Musée de Bruges, dit de Jean de Trompes. Le rédacteur du catalogue de ce dernier musée, M. James Weale, attribue ces deux œuvres à un même artiste dont le nom est inconnu, et en place l'exécution vers 1510. Les *Noces de Cana*, de Stockholm, offrent une grande analogie avec ces deux tableaux.

Jean Quintin Massis. *Bethsabée* étendue de gauche à droite sur la terrasse d'un jardin. Grandeur naturelle, en pied. Signé : 15.. (les deux derniers chiffres douteux) *ioannes masiis alius cvinten* (Quintin) *pingebat.* L'exécution est identique à celle du *David et Bethsabée* du Louvre, nº 281 signé : *1562, Joannes masiis pingebat.* L'auteur de ces deux œuvres est Jean Quintin Massis II, fils de Quintin Ier dit le maréchal d'Anvers. Jean fut reçu franc-maître en 1531. Il a pris la peine de nous éviter toute confusion en signant son tableau de Stockholm *alius cuinten, l'autre Quintin.* Nous savons par le tableau du Louvre qu'il vivait encore en 1562. Il est fâcheux que les deux derniers chiffres du chronogramme du tableau de Stockholm soient difficiles à lire. Ce serait une nouvelle date à ajouter à la vie de Jean Quintin Massis II.

Le *Vase de fleurs,* de Jean Breughel, a été acquis récemment et ne figure pas au catalogue de 1867. C'est un bouquet de fleurettes dans un vase de porcelaine blanche (je doute fort que ce soit de la faïence) à dessins bleus. Peu important comme dimension, le tableau est un petit chef-d'œuvre d'exécution à placer auprès des meilleurs Brueghel de Paris et de Madrid.

Parmi les quinze toiles enregistrées au nom de Rubens, j'en ai noté au moins six sur lesquelles je demande la permission d'arrêter l'attention du lecteur.

Samson terrassant le lion. Charmante grisaille relevée de touches de couleurs. Le British Museum en possède un dessin au crayon lavé à l'encre de Chine. Il en existe une gravure par Quellin et Wyngraede.

Suzanne surprise par les deux juges d'Israël, dont on aperçoit les têtes par la porte entr'ouverte. Petite esquisse d'un sujet qui a préoccupé l'artiste et qu'il a répété plusieurs fois en modifiant la composition. Le Musée de Munich, la galerie de Postdam, en possèdent chacun une; la collection des dessins du Louvre, une autre au crayon lavée de bistre. Enfin le catalogue de la vente faite après le décès de Rubens en signale trois sous les n°s 99, 161 et 162. La disposition des personnages de la toile de Stockholm prouve que c'est l'esquisse du tableau de Munich.

Suzanne surprise par les vieillards. Au-dessus de la fontaine un Amour sculpté versant de l'eau. Suzanne est en pied, de grandeur naturelle, tournée de profil à gauche. La couleur exagérée, la touche violente de cette toile, font penser à Jordaens plutôt qu'à Rubens. C'est une composition toute différente de la *Suzanne surprise par les juges d'Israël.*

Les quatre Pères de l'Église discutant un passage des Écritures : Saint Jérôme, saint Ambroise, saint Grégoire et saint Augustin. De grandeur naturelle, en pied. OEuvre ordinaire pour Rubens qui a donné le droit d'être difficile. M. Van Hasselt signale une esquisse des *Quatre docteurs de l'Église* dans la collection Horion à Bruxelles, en 1788. Est-ce celle du tableau de Stockholm?

Les trois Grâces soutenant une corbeille de fleurs; nues, en pied, tiers de nature. Peu d'œuvres de Rubens sont supérieures à celle-ci. La délicatesse de la touche n'est égalée que par l'éclat, la douceur, le charme de la couleur. Cette fête des yeux tiendrait honorablement sa place dans la réunion de merveilles qui s'appelle le Salon carré du Louvre. Il y en a, si j'ai bonne mémoire, une répétition au Musée de Madrid. Celle-ci ne figurait-elle pas sous le n° 92 à la vente de Rubens,

et ne fut-elle pas achetée pour Charles Ier d'Angleterre? C'est possible. Comment aurait-elle passé d'Angleterre en Suède? Le catalogue devrait nous l'apprendre.

Voici plus beau encore, voici qui, pour les fanatiques de l'art — j'en suis un — mériterait seul le voyage de Paris à Stockholm. Ce sont des



ARIANE ABANDONNÉE. COPIE DE RUBENS D'APRÈS LE TITIEN.

copies des deux Titiens que l'on admire au Musée de Madrid : L'*Offrande à la fécondité*, et l'*Ariane abandonnée*. Tout le monde connaît ces bijoux de la couleur. Les gravures, les copies en ont popularisé le souvenir, et l'admiration a épuisé toutes ses formules à leur sujet. Il est bien difficile d'expliquer en quoi les copies de Rubens diffèrent des originaux de Titien. On ne peut pas s'attendre de la part du peintre d'Anvers à une transcription littérale; mais on est en présence d'une interprétation libre et élevée dans laquelle Rubens a dignement soutenu la lutte contre le vieux Vénitien. Je n'affirmerais pas que les contours si robustes, si pleins, si

corrects et si élégants du Titien aient été religieusement respectés; mais j'affirme que l'effet général, la physionomie de la composition, l'ont été. Il est clair que, par le fait même que Rubens s'astreignait à copier ces deux œuvres, elles lui étaient sympathiques, et qu'il y travaillait avec amour. Je signale entre autres le ton de turquoise lumineuse du ciel dans l'*Offrande à la fécondité*. J'avoue que ç'a été pour moi un inexprimable plaisir de revoir au fond de l'Europe ces deux tableaux devant lesquels j'ai passé tant de bons moments à Madrid. Et copiés par Rubens! Les fatigues, les tristesses d'un voyage lointain avaient disparu. J'aurais franchi d'une traite la distance de Stockholm à Madrid pour faire la comparaison.

Ces copies doivent dater de 1609, lors du premier séjour de Rubens à Madrid. Il avait alors trente-deux ans. C'est la fleur et la force de son talent. Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule preuve de l'attrait exercé sur Rubens par Titien. Il existe, à Madrid, une autre copie de Titien par Rubens : c'est l'*Adam et Ève* dont l'original se trouve également à Madrid. J'en ai parlé dans mon travail sur le *Musée de Madrid*. L'*Offrande à la fécondité* et l'*Ariane abandonnée* ont dû faire partie, avec le portrait équestre de Philippe IV, des cadeaux remis à Christine par Pimentel. Une prochaine édition du catalogue nous l'apprendra.

Samson terrassant le lion — Esther et Assuérus — Mars armé par Vénus, sont de ces grisailles que Rubens expédiait en quelques heures pour la décoration d'arcs de triomphe temporaires et qui servaient ensuite de cartons à ses élèves chargés de leur donner la dimension voulue. La collection Lacaze, au Louvre, possède quatre de ces camaïeux. L'on en rencontre fréquemment dans les collections publiques.

Van Dyck. *Jésus-Christ descendu de la croix*. Répétition en petit du tableau d'Anvers. Pour Van Dyck elle est ordinaire; mais son authenticité n'est pas douteuse.

Saint Jérôme assis lit un parchemin déroulé sur ses genoux. Les jambes sont voilées par une draperie rouge. Derrière lui un ange tenant une plume. A ses pieds, le lion. OEuvre originale et médiocre. Signée : *A. Vandyck*.

Mort d'Adonis. Vénus soutient sur ses genoux le corps du beau chasseur; auprès d'elle l'Amour pleurant. Figures en pied de grandeur naturelle. C'est le meilleur Van Dyck du Musée. Malgré cette supériorité, il ne m'a pas laissé une grande impression et ne dispense pas du voyage d'Angleterre et de Gênes.

Sous ce titre : *Le Salon de Rubens*, le catalogue attribue à Van Dyck une œuvre qui ne rappelle en rien sa manière, dont la valeur artistique

est minime, mais qui offre de l'intérêt au point de vue anecdotique. Je crois qu'elle représente, en effet, le salon de Rubens à Anvers, dans la maison qu'il habitait dans la rue qui porte aujourd'hui son nom. La décoration de ce salon, de ce *hall*, est bien celle des riches maisons flamandes vers 1630 : Cheminée à colonnes de brocatelle rouge, carrelage noir et blanc, lustre de cuivre contourné à grosses boules et à bobèches énormes, jour attiédi et tamisé. Sur les murs, des tableaux : *le Jugement dernier*, maintenant à Munich, *Loth et ses filles*, maintenant à Vienne, le *Portrait de Rubens* en saint Georges tel qu'il s'est représenté dans le tableau de sa chapelle mortuaire à l'église Saint-Jacques. En outre, dans l'une des deux femmes qui bavardent au premier plan, on reconnaît facilement sa seconde femme, la belle Hélène Formann. Il est impossible de mettre un nom sur cette œuvre. Deux artistes y ont évidemment travaillé : le peintre des figures, le peintre de l'architecture et des accessoires. Je le répète : comme art, elle n'offre rien de saillant; comme document historique, elle vaudrait la peine d'être gravée. J'en ai vainement cherché une photographie à Stockholm.

Cornille Schut. *Le Denier de César*. Composition de six figures, grandeur naturelle, jusqu'aux genoux. Œuvre ordinaire où l'on sent l'influence de Rembrandt et celle de Rubens dont Schut était élève. L'attribution est bonne. Je n'ai pu m'assurer si le tableau porte une signature.

Les quatre Teniers : *Intérieur de tabagie* — *Intérieur de cabaret* — *Groupes de musiciens* — *Intérieur de corps de garde* — sont incontestables. Sans être des chefs-d'œuvre, ce sont de bons spécimens, de ces tableaux qu'il expédiait rapidement et qui font les délices des amateurs débutants. On les nomme des *Déjeuners de Teniers*. Les trois premiers sont signés. Quant au dernier, c'est une répétition d'un sujet familier à l'artiste et qui lui a toujours fourni l'occasion de montrer la dextérité et l'esprit de sa brosse en faisant jouer la lumière sur des cuirasses, des heaumes, des housses de cheval, des pavillons de trompette ou des caisses de tambour, des canons de mousquet ou des fers de pertuisane. Dans celui-ci, par une porte ouverte, on entrevoit une forteresse au bord de la mer.

ÉCOLE HOLLANDAISE.

Avec le temps, le souvenir s'est effacé d'un tableau indiqué sur mes notes, *Une Dame et un Cavalier à table*, attribué à Pierre de Grebber,

sur qui je ne puis fournir de renseignements. Voici la note rédigée devant le tableau : « Joli, clair, un peu dur. Ressemble à une esquisse. Signé : *P. D. G., 1628.* »

Rembrandt est dignement représenté à Stockholm. Aucun des tableaux que je vais passer en revue n'est indiqué dans les catalogues de son œuvre. L'excellent ouvrage consacré par M. Vosmaer à son illustre compatriote n'a pas étendu ses recherches jusque-là.

Jean Ziska assis à table et entouré de hussites jure, en croisant son épée avec celles de ses partisans, de venger Jean Huss. Deux prêtres bénissent les épées. A l'un des bouts de la table le calice; à l'autre l'hostie. La scène se passe à la clarté rayée d'ombres fantastiques que projette une lampe cachée au spectateur par un des conjurés, vu de dos, qui élève une coupe de la main droite. Ébauche de onze figures grandes comme nature, à mi-corps. Rien ne peut rendre l'étrangeté terrible, les bizarres effets d'ombre et de lumière de cette scène, l'âpreté sauvage, la puissance de coloration, la furie de la brosse, les larges empâtements avec lesquels elle est rendue. La sûreté de la main est incomparable. Partout on sent l'obéissance aveugle de cette main au génie qui la guide, partout on devine un génie maître de lui et exécutant à coup sûr une pensée arrêtée à l'avance. Bien que cette toile ne soit pas datée, on peut en placer l'exécution vers 1660, à la même époque que les *Syndics des drapiers* d'Amsterdam, datés de 1661. Je ne rapporte pas la légende d'après laquelle le tableau aurait été exécuté à Stockholm même, pendant un séjour de Rembrandt, dont l'histoire n'a pas gardé trace. De pareilles traditions ne se réfutent plus. Ce que l'on sait, c'est qu'il fut légué en 1798 à l'Académie des Beaux-Arts par Mme Peil, née Grill. Qui était cette Mme Peil? Sans doute la descendante d'une famille hollandaise dont le chef aura quitté la Hollande à une époque inconnue, emportant avec lui ce précieux tableau.

Saint Anastase méditant les Écritures. C'est un philosophe vêtu d'une longue robe moitié hollandaise et moitié orientale, étudiant dans un livre, près d'une fenêtre, dans une vaste salle où l'ombre s'amasse, absolument comme dans les *Philosophes* du Louvre, avec lesquels cette composition présente beaucoup d'analogie. Les *Philosophes* datent de 1633. C'est la première manière du maître. Sa touche est un peu froide, un peu lisse ; on sent que la main hésite encore. Mais que de qualités compensent ce minime défaut! Quelle originalité! quel parti pris comparés aux procédés des contemporains ! M. Vosmaer cite un *Saint Anastase* de l'année 1632. Je ne sais s'il a voulu parler de celui-ci.

Portrait de Sazkia van Uylemburg, première femme de Rembrandt.

Nul n'ignore que le peintre a répété bien souvent les traits de la première compagne de sa vie, pour laquelle il paraît avoir éprouvé un profond attachement. Madrid, Dresde, Cassel, en possèdent de splendides. Celui de Stockholm leur est peut-être inférieur, mais il peut encore lutter avec eux par son éclat, par son étincelante harmonie. Seule, la touche est lourde par places. Mais il se pourrait que ce défaut fût le résultat d'un dévernissage fait d'une façon trop expéditive. La jeune femme est vue à mi-corps, tournée de profil à droite, de grandeur naturelle. Des colliers de bijoux ornent sa chevelure et viennent se mêler aux broderies du manteau. A son cou un collier de perles et une chaîne d'or. De la main droite elle tient un éventail fermé. Belle signature : P.-L. VAN RYN, 1632. C'est l'année même du mariage de Rembrandt avec Sazkia. La collection Bridgewater à Londres, le musée de Delft, possèdent de ce portrait des répétitions originales. Celui-ci fut acquis à Paris en 1741 par le comte de Tessin, je ne sais à quelle vente.

Un soldat se préparant à sonner de la trompette m'a paru exécuté vers le même temps. C'est le portrait de Rembrandt jeune, vu à mi-corps, de grandeur naturelle. A droite, sa toque marron foncée, ornée d'une plume blanche. Touche qui manque de moelleux. Signé : *Rembrandt.*

Portrait d'une jeune femme qui passe pour la servante de Rembrandt. Grandeur naturelle, en buste, de face. Sous un caraco rouge, une chemisette blanche laisse voir le sein à demi nu. La tête s'appuie sur la main gauche. Belle signature : *Rembrandt,* malheureusement sans date. Après le *Jean Ziska* et le *Saint Anastase,* le meilleur du musée. Si ce portrait représente en effet la servante de l'artiste, il est probable que c'est celui d'Hendrickie Jaghers, avec qui Rembrandt vécut à partir de 1643, dont il eut un fils, et qui disparaît à partir de 1656. L'exécution pleinement sûre d'elle-même confirme cette hypothèse.

Portrait de vieille femme. Grandeur naturelle, à mi-corps, tournée de trois quarts à gauche. Le visage est enveloppé d'une draperie blanche qui retombe sur la poitrine. Au sommet de la tête, le morceau de drap brun que portaient les veuves hollandaises en 1650. Manteau doublé de fourrure; mains croisées. Signé : *Rembrandt f. 1655.* Cette figure ressemble beaucoup à celles qui passent pour représenter la mère de Rembrandt. Mais vivait-elle encore en 1655? La question est là. OEuvre secondaire relativement au talent de l'artiste.

Les deux tableaux de Ferdinand Bol : *Portrait d'une femme* soutenant de la main gauche un collier de verroterie; *Jacob luttant avec l'ange* — figures de grandeur naturelle vues jusqu'aux genoux — sont placés trop haut pour être étudiés avec soin et par conséquent discutés. A cette



REMBRANDT PINX^T WALTNER SC

LE SERMENT DE JEAN ZISKA.

(Musée de Stockholm)

Gazette des Beaux-Arts Imp A Salmon _ Paris

hauteur, l'attribution m'a paru bonne, et bons les tableaux. C'est tout ce que j'en puis dire.

Le musée ne contient pas moins de sept Adriaan Ostade, tous authentiques, mais inégaux comme mérite. Les deux plus remarquables sont un *Intérieur de cabaret* et un *Avocat dans son étude.—Intérieur de cabaret.* Auprès d'une cheminée, trois buveurs attablés. La cabaretière donne un gobelet à un enfant placé près d'elle. A gauche, deux autres enfants se disputent une jatte de lait dont le contenu se répand à terre. Signé et daté de *1660. Avocat dans son étude,* daté de *1664.* Même sujet, mais non même composition que le tableau du Louvre n° 373. Ces deux toiles donnent une juste idée du talent d'Ostade et tiendraient fort bien leur place dans les collections les plus célèbres.

Le sens caricatural caché dans l'*Intérieur d'une forge* de Metsu m'échappe entièrement. Au milieu, une grosse femme en pleurs est maintenue sur un escabeau par une ceinture de fer. Un ouvrier forgeron lui présente une plume en pleurant. Au fond, un autre forgeron battant le fer sur une enclume. Signé : *G. Metsu.* Tableau curieux. Sa couleur mate et froide, sa touche sans finesse — reproche que mérite rarement ce charmant peintre — font penser à notre Lenain.

Ce n'est que pour mémoire que je cite la *Nature morte* de *Willem van Aelst :* bouquet de perdreaux, trompe de chasse, carnier, fusil sur une table de marbre. La préciosité de l'exécution devient de la dureté et donne aux animaux et aux fourniments l'aspect de la porcelaine. Signé : *W.-V. Aelst, 1664.* Les renseignements sur cet *animalier* ne sont pas faciles à réunir. Le catalogue du Musée de Rotterdam le dit élève de son père et le fait naître à Delft en 1620 et mourir à Amsterdam en 1670.

Parmi les dix Wouwermans, qui tous ne sont pas authentiques, — notamment la *Foire de village,* que je crois un van Falens, — j'en ai remarqué deux fort jolis : c'est le *Ménage en plein air,* portant le n° 710, et un autre *Ménage en plein air,* n° 712. Quand on a vu beaucoup de Wouwermans, il faut bien reconnaître que ce n'est pas la fertilité d'imagination qui caractérise l'artiste. Il ne variait pas ses sujets, mais il variait ses compositions ; c'est quelque chose.

Passons, sans nous y arrêter, devant un joli *Paysage* de Pynacker, effet de soleil levant; devant une *Partie de cartes* de Jean Steen, d'une touche lourde et boueuse qui ne fait pas oublier les beaux spécimens du musée Van der Hop à Amsterdam. Il est vrai que ce sont les meilleurs connus. C'est peut-être un sens qui me manque : le sens du laid ; mais j'avoue que partout ailleurs qu'au Musée Van der Hop, Jean Steen me paraît un peintre bien ennuyeux.

Depuis une quinzaine d'années, la critique s'est beaucoup exercée sur Fabritius. Cette préoccupation est due à la découverte faite vers 1855 d'une signature authentique de Fabritius sur un portrait d'homme du Musée de Rotterdam accepté jusque-là comme un Rembrandt. Cette découverte amena la recherche d'autres œuvres de Fabritius. Les musées publics, les collections particulières ne tardèrent pas à répondre à l'ardeur des investigations. Voici jusqu'à présent les Fabritius connus d'une façon indiscutable : Musée de Rotterdam : le fameux *Portrait d'homme,* signé : *Fabritius,* sans initiale; musée de Francfort : *Portrait de jeune homme,* signé : *B. Fabritius, 1650; Naissance de saint Jean-Baptiste,* signé : *Bernart Fabritius, 1669;* collection Camberlyn, à Bruxelles : *Goliath,* signé : *B. Fabritius, 1657.* En tout, cinq tableaux d'un élève incontestable de Rembrandt, dont le chef-d'œuvre reste le *Portrait* de Rotterdam.

Le hasard m'en a fait retrouver au Musée de Stockholm deux autres parfaitement inconnus, ce qui porte à sept le nombre des œuvres authentiques de Fabritius. Le premier représente un *Repas de famille.* Une mère et ses trois enfants sont à table. Le père est levé et chasse la servante, qui se dirige en pleurant vers la porte. Aussi le geste a-t-il fait penser à l'*Expulsion d'Agar.* Signé : *Bernart Fabritius, 1650,* comme le *Portrait de jeune homme* de Francfort. Touche lourde et sans caractère; inférieur au suivant. Provient de la collection de Gustave III.

Alchimiste dans son laboratoire, assisté d'un nègre auquel il donne des instructions. A gauche, près de la cheminée, une vieille femme debout. Signé : *B. Fabritius,* sans date. Plus d'effet que le précédent, une touche plus vive, une couleur plus accentuée, plus de personnalité, tout en imitant Rembrandt.

De ces sept œuvres de Fabritius on peut inférer ceci : elles sont toutes de la même main que le portrait de Rotterdam. L'artiste était inégal et n'a jamais retrouvé une aussi heureuse inspiration. Toutes sont signées ou *Bernart* en toutes lettres, ou *B,* ou *Fabritius* seulement; mais nulle part on ne retrouve l'initiale du nom de Carel. L'existence d'un Carel Fabritius, que l'on dit avoir été tué par l'explosion du magasin à poudre de Delft en 1654, est donc très-problématique, ou du moins, s'il y a eu un peintre de ce nom mort à cette époque, ses œuvres sont inconnues. Jusqu'ici, il faut s'en tenir au seul Bernart Fabritius de Rotterdam, de Francfort et de Stockholm qui vivait encore en 1669. C'est aux savants hollandais à nous en apprendre plus long sur cet artiste qui, comme les Keijser, les Boursse, les Conijnck, les Fictor, s'est éclipsé dans la gloire de Rembrandt et dont la vie nous est inconnue.

Adriaan van de Velde. *Pâtre et moutons*, signé et daté de *1657*. Van de Velde avait alors dix-huit ans. Joli tableau de cet artiste qui a fait des œuvres charmantes à quinze ans et est mort à trente-deux.

Hendrick Dubbels. Deux *Tempêtes*, fort belles toutes deux comme effet; un peu lourdes de touche. Elles sont placées trop haut pour rechercher la signature, et je ne me rappelle plus suffisamment le tableau d'Amsterdam pour pouvoir le comparer avec ceux de Stockholm. Leur exécution présente beaucoup des qualités d'Éverdingen.

Le livret attribue à Jean Peters une belle *Marine*, signée très-lisiblement : *V.-V. Capel, 1646*. C'est la première fois que je rencontre le nom de cet artiste, bon peintre de marines, mais sans rien de bien saillant.

Hobbema n'a pas toujours fait des chefs-d'œuvre; on s'en aperçoit à mesure que l'on voit des tableaux de lui, et le *Paysage* de Stockholm n'infirmera pas cette opinion. Il représente à gauche une ferme à toit rouge, ombragée de quatre arbres et située près d'un chemin au bord d'un canal. Au fond, dans le lointain, le clocher d'une église. Signé : *Hobbema*. OEuvre bien authentique, mais exécutée lourdement et dont la couleur a poussé au noir. Si j'étais riche, ce n'est pas pour de pareils tableaux que je ferais des folies.

Le charmant peintre Pieter de Hooghe a trois tableaux, dont deux *Intérieurs* méritent l'attention. Dans le premier, une jeune femme lit une lettre que vient de lui remettre une servante placée dans l'embrasure d'une porte ouverte sur la cour. Au fond de l'appartement, un jeune homme, tenant un verre à la main, regarde par la fenêtre. Tableau qui m'a paru frotté récemment; toutefois, ce qu'il en reste est encore charmant.

Le second représente une jeune mère tenant son enfant sur les genoux et préparant le berceau. Elle se détache en vigueur sur le mur éclairé par un rayon de soleil. Au fond, la servante prépare le lit à pentes vertes. Par la porte ouverte, — je ne crois pas qu'il y ait une porte fermée dans un seul tableau de Pieter de Hooghe, — on aperçoit la rue inondée de soleil. Les parties dans l'ombre manquent de transparence, mais la traînée lumineuse de la rue est délicieuse. Sur aucune de ces deux toiles je n'ai trouvé de signature. Quant à la troisième : *Intérieur d'une taverne*, je ne la crois pas authentique.

Enfin de Richard ou Renier Brackenburgh, une jolie *Fête de village*, signé : *R. Brackenburgh, 1699*. Celle du musée de Bruxelles est datée de *1698*.

Cte L. CLÉMENT DE RIS.

(La fin au prochain numéro.)

EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

L'INDUSTRIE MODERNE

LES MÉTAUX



'ORFÈVRERIE est une branche de la sculpture que l'antiquité rattachait en quelque sorte à la statuaire monumentale, puisque dans la *Minerve* du Parthénon et le *Jupiter Olympien*, Phidias avait associé les métaux précieux à l'ivoire. Ces chefs-d'œuvre sont aujourd'hui perdus, et nous ne connaissons rien qui puisse être authentiquement et absolument attribué au plus grand sculpteur de la Grèce. C'est sur des marbres exécutés sous la direction de Phidias, mais auxquels peut-être il n'a pas touché personnellement, qu'est fondée l'admiration que les modernes ont pour lui.

Avec l'étrange distinction que nous faisons aujourd'hui entre l'art proprement dit et ses applications à l'industrie, Phidias, s'il revenait parmi nous, pourrait envoyer à l'exposition des Beaux-Arts les marbres exécutés sous sa direction par ses élèves, parce que le marbre sculpté constitue pour nous la statuaire ; mais comme le travail des métaux précieux et celui de l'ivoire, sont considérés comme relevant de l'industrie, la *Minerve* et le *Jupiter Olympien* figureraient à l'exposition de l'Union centrale.

Cette étrange confusion, qui fait classer les ouvrages selon le genre ou la matière, au lieu de les classer selon leur valeur comme œuvre d'art, tient à des causes multiples. Autrefois, on donnait le nom d'artiste à l'ouvrier excellent, c'est-à-dire à celui qui fait preuve d'intelligence et de

goût dans ses œuvres; aujourd'hui nous appliquons ce titre à certaines professions déterminées et quelle que soit la valeur de celui qui les exerce. Cependant si l'opinion publique, en faisant une différence entre le statuaire qui travaille le marbre et l'orfévre qui travaille les métaux,



SALIÈRE AMPHITRITE, PAR MM. FANNIÈRE.

s'égare sur la question de principes, elle est plus près de la vérité quand on aborde la question de fait. Le titre d'orfévre en effet se donne également à l'artiste qui confectionne, au fabricant qui fait exécuter et au marchand qui débite. A Florence, au xve siècle, tout cela n'était qu'une seule et même personne, et c'est dans l'atelier des orfévres que se sont formés la plupart des grands maîtres de l'école florentine.

Ils sont bien rares aujourd'hui ceux que leurs études ont mis à même d'être de véritables artistes; cependant il y en a. MM. Fannière, par exemple, sont des sculpteurs qui travaillent l'or et l'argent plutôt que



SAUCIÈRE, PAR MM. FANNIÈRE.

des orfévres, dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui. Leur oncle, M. Fauconnier, a laissé la réputation d'un homme fort habile; mais la direction de leurs études a été puisée surtout dans l'atelier de Drolling, peintre dont les tableaux sont un peu oubliés, mais qui a su former par ses conseils plusieurs artistes éminents, entre autres M. Paul Baudry.

Comme les artistes de la Renaissance dont ils sont en quelque sorte

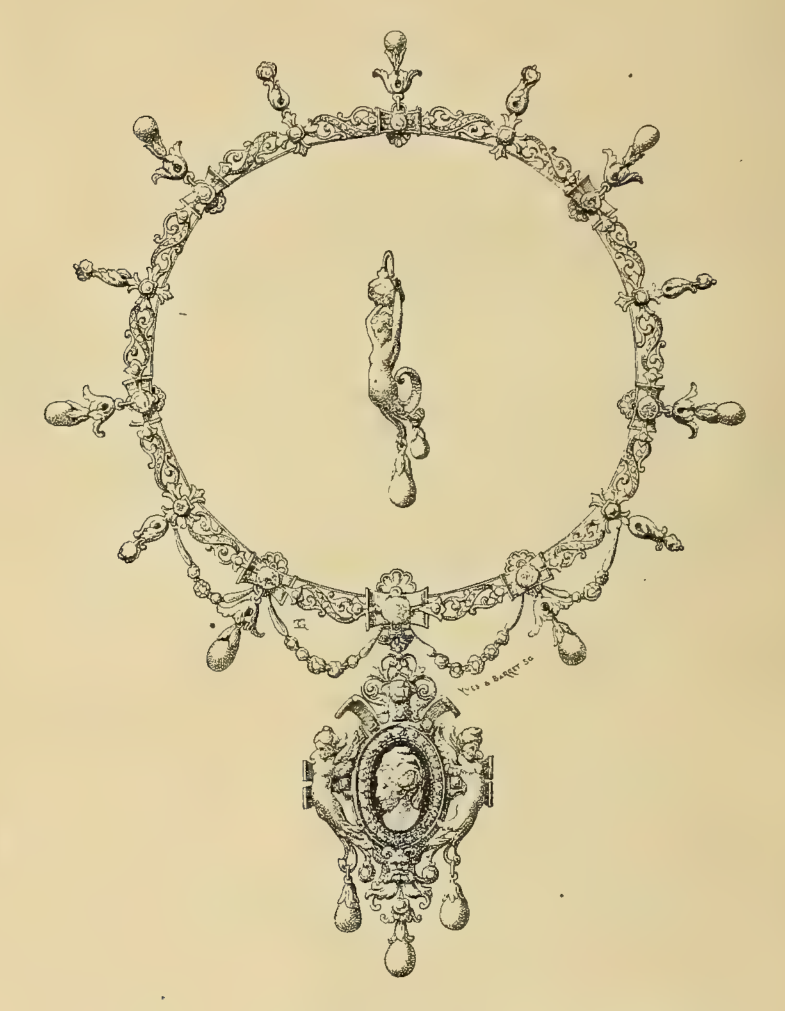


INTÉRIEUR DE LA COUPE.



COUPE, PAR MM. FANNIÈRE.

les descendants, MM. Fannière frères ont trouvé sur leur chemin un grand personnage qui a deviné leur mérite et s'est épris de leur talent. Un Russe, le prince Pierre de Sayn Wittengstein, est l'heureux proprié-



PARURE RENAISSANCE, COLLIER ET BOUCLE D'OREILLE, PAR MM. FANNIÈRE.

taire d'une grande partie des pièces qui ornent la vitrine de MM. Fannière, qui, pour rendre l'assimilation plus complète, ont adopté le style italien du XVIe siècle. Nous sommes donc en pleine mythologie; les dieux et les déesses d'autrefois apparaissent avec les figures allégoriques, au milieu d'une ornementation de l'élégance la plus raffinée. Ici, c'est une



FONTAINE A RAFRAICHISSEMENT, PAR MM. CHRISTOFLE ET BOUILHET.

exquise petite Flore couronnant une étagère, tandis que trois enfants, tenant les écussons du prince, forment la base de candélabres, dont le Printemps et l'Automne personnifiés supportent les branches lumineuses, parmi des fleurs et des fruits. Voici maintenant, se déroulant autour d'un vase, le triomphe de Bacchus, avec tout le cortége habituel du jeune dieu : les nymphes et les satyres, les faunes et les hamadryades, les joyeux enfants tenant leurs thyrses en jouant avec les grappes de raisin; ravissant bas-relief, où l'on reconnaît à la fois un sculpteur épris de l'antiquité et un artiste qui sait rajeunir les sujets les plus usés et imprimer à ce qu'il touche le cachet de sa personnalité.

La mythologie de MM. Fannière est d'ailleurs pleine de fantaisie, et les sectateurs de Creuzer auraient sans doute de la peine à en expliquer le symbolisme; cependant il existe. Si Neptune et Amphitrite forment le centre de deux salières que supportent des tritons, c'est apparemment parce que ces divinités exercent leur puissance sur la mer qui est salée. Le sucrier était peut-être plus embarrassant, parce que la canne à sucre n'étant pas connue des Grecs ne pouvait être soumise à aucune de leurs divinités. Mais les ingénieux artistes ne s'effarouchent pas pour si peu de chose, et une statuette d'Indien, épluchant sa canne à sucre, explique suffisamment le contenu du sucrier, que supportent trois petites cariatides à pieds de biche.

Parmi les pièces les plus remarquables de ce service, il faut citer les deux saucières en argent repoussé. Un triton et une naïade gracieusement contournés en forment les anses, et la panse montre, dans de charmants bas-reliefs, la Chasse et la Pêche, personnifiées par de gracieux petits enfants. Enfin nous ne devons pas omettre deux raviers, presque dépourvus d'ornement, mais dont la ligne est vraiment superbe dans sa simplicité, et les carafes de cristal, dont les plateaux et les bouchons, décorés de rinceaux de feuillage, de plantes variées, de petits escargots, d'animaux aquatiques, etc., sont des modèles de goût et de fantaisie.

Ce magnifique service n'est pas la seule chose qui doive nous arrêter : voici en effet deux pièces historiques d'un intérêt capital. L'une est une figure, la *République de Guatemala*, destinée à rappeler les services rendus à son pays par M. Martinez, à qui elle a été offerte. L'autre, qui touche plus directement la France, est la *Trirème*, donnée par l'ex-impératrice à M. de Lesseps, en souvenir du percement de l'isthme de Suez. Deux naïades, personnifiant les deux mers, soutiennent la trirème; à l'avant est une Renommée, et à l'arrière, la Science et l'Industrie élèvent sur le pavois le Commerce, dont les attributs sont le caducée et la corne d'abondance.



L'ENLÈVEMENT D'HIPPODAMIE.

(Exposition de MM. Christofle et Bouilhet.)

Dans un caractère moins monumental, mais infiniment gracieux, sont deux coupes, dont l'intérieur représente, pour l'une, le *Printemps*, et, pour l'autre, la *Naissance de Vénus :* elles appartiennent à M[me] Marie Blanc, ainsi qu'une grande pendule en lapis-lazuli et argent, où l'artiste a placé comme couronnement le Génie des Arts et, sur les côtés, deux très-belles figures personnifiant le Chant et la Poésie.

Enfin nous signalerons un service commandé par M. Tessier, dont la décoration, empruntée le plus souvent à la flore, séduit par son caractère absolument moderne et prouve que, si l'artiste sait à son gré s'inspirer des traditions du passé, il peut, en recourant à la nature, créer une décoration qui est bien réellement de notre temps, puisqu'elle ne se rattache à aucune autre époque. Des branchages de chêne et de châtaignier, des légumes et des fruits, toujours appropriés à la destination de l'objet, contribuent à en accentuer le caractère, et se mêlent à de gracieuses figurines.

Nous voudrions pouvoir nous appesantir davantage sur l'exposition de MM. Fannière; en les quittant, nous voulons du moins rappeler que la bijouterie tient chez eux sa place à côté de l'orfévrerie; les médaillons, les broches, les bracelets, les pendants d'oreilles, mériteraient assurément une description spéciale. Un goût exquis préside toujours à leur disposition, et de simples bijoux d'argent prennent chez eux un cachet d'élégance et de distinction qui affirme la bonne compagnie et ne s'égare pas dans les ostentations du luxe.

L'impression qu'on éprouve en arrivant devant les produits de MM. Christofle et Bouilhet est d'un ordre tout différent. On ne sent plus au même degré l'intensité d'une création spontanée, où l'exécution et l'inspiration proviennent d'une seule et même pensée. Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'habileté de direction qui sait coordonner des éléments divers, réunir les talents les plus variés, en assignant à chacun la place qui lui convient, aborder toutes les difficultés de la fabrication, et ne reculer devant aucun sacrifice quand il s'agit de réaliser un progrès. C'est pour avoir vulgarisé les procédés inventés par MM. Elkington et Ruolz que le nom de M. Christofle est devenu populaire en France. Au point de vue de l'industrie, c'était rendre au pays un véritable service que de faire pénétrer dans les ménages modestes l'usage d'une argenterie élégante, réservée jusqu'alors aux classes opulentes.

En continuant à marcher dans la voie si bien tracée par le fondateur de la maison, M. Paul Christofle, son fils, et M. Henri Bouilhet, son neveu, ont élevé singulièrement le niveau de leur fabrication. Ils ont en même temps cherché des procédés nouveaux, et perfectionné de plus en plus la



SERVICE A VERRE D'EAU, CRISTAL ÉMAILLÉ.

production artistique. Ils ont aujourd'hui sept genres de fabrication très-distincts :

1° La fabrication de l'orfévrerie en maillechort et laiton, des couverts en petite orfévrerie argentée et dorée ;

2° La fabrication de l'orfévrerie d'argent et des objets d'art ;

3° La fabrication des bronzes de table, surtouts et services de dessert, dorés et argentés ;

4° La fabrication des émaux à cloisons rapportées ;

5° La fabrication des bronzes incrustés d'or et d'argent, et décorés de patines colorées ;

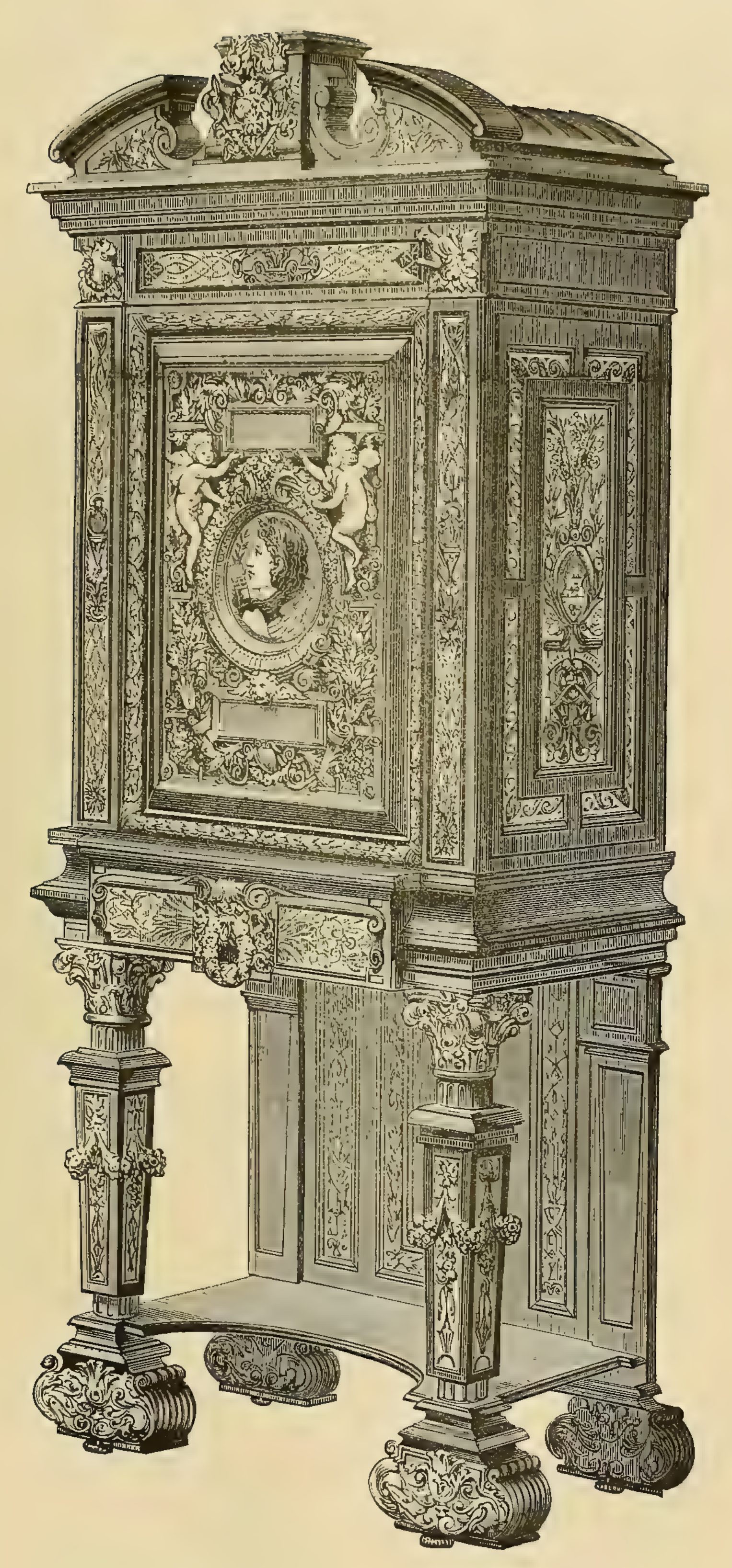
6° La fabrication de la galvanoplastie ronde bosse et massive ;

7° La dorure et l'argenture, tant des objets fabriqués par eux que de ceux qu'on leur confie.

Avec une fabrication aussi variée et avec le soin qu'ils prennent d'appeler à eux les artistes les mieux doués du sentiment décoratif, MM. Christofle et Bouilhet ne pouvaient manquer d'avoir une exposition des plus intéressantes.

A côté « d'un certain nombre de pièces d'*orfévrerie d'usage* qui sont exposées pour montrer que la recherche de la forme n'a pas été négligée dans la composition de ces pièces d'un usage essentiellement pratique », ainsi que ces messieurs le disent eux-mêmes, nous devons signaler dans l'orfévrerie argentée et dorée plusieurs pièces tout à fait remarquables au point de vue de l'art. Deux excellentes figures, dues à M. Mathurin Moreau, la Musique et la Danse, font partie d'un surtout en style de Louis XIV d'une extrême élégance. On doit au même artiste les figures d'un surtout, dont M. Madroux a fait l'ornementation, et qui comprend des jardinières, des candélabres, des compotiers, des coupes à fruits, etc. Ce surtout est de style Louis XVI, mais il y en a deux autres petits fort remarquables, dont un en style Renaissance, pour lequel M. Carrier-Belleuse a été appelé à fournir des modèles. Parmi les réminiscences de l'antiquité, nous devons signaler un service de table très-important et surtout fort curieux où MM. Christofle et Bouilhet ont cherché à adapter à nos usages modernes les beaux modèles du trésor de Hildesheim, dont ils avaient fait déjà des fac-simile galvaniques.

Au-dessus de tout cela nous devons placer une admirable fontaine à rafraîchissement, sous forme d'amphore, reposant sur un socle à griffes de lion. M. Eudes a modelé les deux jolies figures qui, placées de chaque côté de la fontaine, s'avancent pour puiser de l'eau, et on doit à M. Leprêtre l'ornementation de cette belle pièce, autour de laquelle s'enroule une branche de lierre du plus gracieux effet.



MEUBLE A BIJOUX, PAR M. ROSSIGNEUX.

(Exposition de MM. Christofle et Bouilhet.)

L'*Enlèvement d'Hyppodamie*, d'après un modèle de M. Carrier-Belleuse, est la pièce capitale de l'orfévrerie d'argent. Monté sur un piédestal en argent repoussé et doré, ce beau groupe a été commandé par le Jockey-Club pour servir de prix. Un service à thé de style grec, composé par M. Rossigneux, avec un plateau de bronze incrusté d'or et d'argent, trois vases également de style grec, composés par M. Madroux, et ciselés avec la plus grande finesse par M. Michaux, et un autre service à thé en argent repoussé, décoré de feuilles de nénuphar, de thé, de café et de trèfle, complètent cette importante section de l'exposition de MM. Christofle et Bouilhet.

Ces messieurs semblent avoir pris à tâche de prouver que l'orfévrerie peut s'appliquer à tout et qu'elle embrasse plusieurs industries en apparence fort différentes ; ils exposent jusqu'à des meubles. Il y a notamment un superbe *meuble à bijoux* dans le style de la Renaissance et monté sur deux colonnes et deux pilastres ornés de chapiteaux et appliques de bronze doré. Il est fermé par une porte ornée d'un panneau de bronze à jour encadrant un émail translucide et recouvrant un coffret en acier damasquiné et des tiroirs incrustés d'ivoire. Sur le côté sont deux panneaux fermant deux armoires à secret. Pour la confection de ce meuble, on a mis à contribution toutes les ressources de l'art : ciselure, incrustation, damasquinures, émail cloisonné, émail translucide, de couleur et bronze patiné. La composition est due à M. Rossigneux, qui en a donné le dessin et a eu pour collaborateurs M. Mathurin Moreau pour les deux figures du cartouche, et M. Berger pour les ornements. Enfin M. Frédéric de Courcy est l'auteur du petit Amour vainqueur, peint sur émail à fond violet.

Deux crédences d'encoignure en ébène et bois des îles méritent également d'être remarquées parmi les objets d'ameublement. Elles sont dues à M. Reiber, qui a su tirer très-bon parti de ses études sur le style japonais. C'est M. Reiber qui est à la tête des ateliers de composition et de dessin : les émaux cloisonnés et les bronzes incrustés sont donc en grande partie son œuvre et lui font le plus grand honneur. Les deux grandes potiches sur pied en bronze, en émail bleu avec gourdes et vignes grimpantes, sont les plus grandes qui aient encore été exécutées en Europe dans ce genre. Le beau vase fond céladon avec une cigogne, des faisans dorés et des oiseaux-mouches, qui se jouent dans les roseaux et les iris parmi des pêchers en fleur, est un chef-d'œuvre comme application décorative des procédés de l'Orient. Nous devons dire que M. Reiber nous semble moins heureux quand il porte ses investigations du côté de l'Inde que lorsqu'il s'adresse au Japon, à la Chine ou à la Perse.



ÉMAUX CLOISONNÉS, PAR M. REIBER (Exposition de MM Christofle et Bouilhet.)

Les Orientaux sont d'admirables coloristes et des dessinateurs d'une fantaisie charmante, mais l'Inde forme dans l'art asiatique un groupe à



VASE POLYCHROME.

part, et jusqu'ici les essais qu'on a tentés de ce côté n'ont pas été heureux : la bizarrerie et l'exubérance un peu compliquée des ornements indous, choquent un peu nos idées sur le goût et semblent pouvoir



~~Pedro de Mena~~ Spanish.

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

Alonso Cano.

s'approprier plus difficilement à nos habitudes modernes. Nous ne prétendons pas que M. Reiber doive renoncer à ses tentatives dans cette direction, mais il y doit mettre une certaine circonspection. A part cette restriction, qui est d'ailleurs fort légère, nous sommes les premiers à reconnaître que les recherches de M. Reiber ont singulièrement élevé le niveau de l'industrie française au point de vue décoratif; c'est grâce à de pareils travaux que nous pouvons aujourd'hui lutter avec les plus belles productions de l'Orient.

Malgré son goût déterminé pour l'Asie, M. Reiber n'est pas exclusif, et son beau vase d'Anacréon, qui est peut-être la pièce la plus importante de l'exposition, nous montre une admirable application des formes antiques à un vase monumental moderne. Une ode d'Anacréon qui décrit un ouvrage grec, représentant la naissance de Vénus, a servi de motif à la composition de ce vase. La première strophe est inscrite au-dessus de l'anse : « Qui donc a ciselé la mer sur ce disque en soulevant, par un art prodigieux, les vagues sur le dos de la plaine humide. » Au bas du second panneau, qui représente Anacréon chantant Vénus, on lit une strophe de l'ode 39 : « Quand je bois, c'est parfumé des essences les plus suaves; et, les bras enlacés à ceux d'une jeune fille, je chante Vénus. »

La composition d'Anacréon chantant Vénus est empruntée à un dessin de Girodet. En comparant la chromolithographie du vase composé par M. Reiber, avec le modèle qui a servi de type au groupe central et que nous reproduisons un peu plus loin (voir l'article sur la Bibliothèque, p. 463), on se rendra compte des changements apportés par le décorateur à l'œuvre du peintre. Le modèle a été composé en vue d'une surface plate, et le vase est circulaire; en outre, la scène de Girodet se passe dans une campagne, tandis que, sur le vase, le groupe se détache sur un fond noir. Sur le vase, un lit remplace le tertre de gazon, sur lequel le peintre avait placé les personnages. Les coins sont également modifiés : d'un côté, une colonne a remplacé le paysage; de l'autre, le petit Amour, au lieu d'être accoudé sur la jeune fille, voltige en semant des fleurs. On remarquera que, si le décorateur n'avait pas apporté ces modifications à la composition primitive, la mise en scène aurait abouti de chaque côté à deux angles noirs très-désagréables, ou bien il aurait été obligé de supprimer le fond noir pour mettre, comme le peintre, un paysage réel; mais alors tout le charme décoratif disparaissait; car ce vase, avec ses incrustations d'or et d'argent, présente dans l'ensemble une coloration déterminée : le noir joue son rôle à côté de la patine rouge du bronze, et la puissante harmonie que l'artiste a conçue et réalisée ne devait être altérée en aucune façon.



VASE D'ANACRÉON

Haut 1m 50

Bronze incrusté d'Or et d'Argent, avec patines variées.

PAR M M CHRISTOFLE ORF

Nous voudrions bien quitter MM. Christofle et Bouilhet sur la gracieuse impression de Vénus chantée par Anacréon. Mais l'excessive variété de leur exposition nous oblige encore une fois à virer de bord et à saluer avant de partir un terrible moine d'Alonzo Cano, reproduit par eux d'après une excellente copie de M. Zacharie Astruc. C'est le ***Saint François d'Assise*** de la cathédrale de Tolède, étonnant chef-d'œuvre, caché dans la grande tour où est conservé le trésor secret de l'église, et depuis de longues années soustrait à tous les regards. Après mille difficultés pour parvenir auprès de ce chef-d'œuvre, M. Astruc en a abordé une bien autrement sérieuse : celle de le reproduire, et il s'en est acquitté d'une façon vraiment prodigieuse. Il était en effet bien inutile que les dignitaires ecclésiastiques prissent la peine de remettre à l'artiste une attestation proclamant la parfaite identité de son travail : personne ne peut en douter, et le caractère ascétique et profondément religieux de l'œuvre, l'impression saisissante qu'elle produit, valent mieux que tous les certificats. Mais, après avoir félicité l'artiste pour son étonnant fac-simile, il nous faut remercier MM. Christofle et Bouilhet pour la publicité qu'ils lui ont donnée. Les différentes reproductions qu'ils nous montrent appellent cependant une petite observation : la blancheur gracieuse du marbre, excellente s'il s'agissait d'un ange ou d'une jeune vierge, jure un peu avec l'austérité sombre d'un moine qui vit de macérations et ne voit dans la vie qu'un seul but : le sépulcre. C'est donc bien plutôt dans le *Saint François d'Assise,* coloré comme est l'original, que nous pouvons pénétrer la pensée intime d'Alonzo Cano, qui fut un admirable sculpteur, un grand peintre et, par-dessus tout cela, un catholique ardent et convaincu.

JULES LANOUE.



EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

HISTOIRE DU COSTUME

LA CHAUSSURE



L'union centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie, éprouvée par les commotions que la France a subies, vient de se reconstituer sur de nouvelles bases, et elle inaugure sa renaissance par une exposition plus brillante et plus significative encore que les trois précédentes. Au rez-de-chaussée on trouve tous les noms aimés du public et beaucoup des chefs-d'œuvre couronnés à Vienne dans ce concours universel où nos artistes s'empressaient d'aller affirmer la vitalité du génie français. Au premier, se développe, sous la forme la plus saisissante, une idée qu'on eût cru à peine réalisable, l'histoire du costume par les monuments réels, appuyée de tous les documents contemporains fournis par la peinture ou la chalcographie.

Au milieu de cet ensemble éblouissant, incroyable, s'étonnera-t-on de nous voir aborder immédiatement une partie du costume longtemps négligée et presque ignorée : la chaussure? Non, car si elle est un des premiers besoins auxquels l'homme primitif ait dû chercher à satisfaire, elle est, dans ses formes civilisées, l'une de celles qui ont, sur la tournure et le maintien, l'influence la plus directe; on demeure étonné, après avoir étudié les poses prétendues maniérées du triomphe de Maximilien, la raideur affectée en apparence des seigneurs de la cour de Louis XIV et de Louis XV, de reconnaître, par un simple essai des chaussures de

l'époque, que ces allures sont imposées par les conditions mêmes de l'équilibre et du mouvement.

On voit d'ailleurs qu'une branche spéciale, impossible à étudier dans l'iconographie, la chaussure féminine, que l'ampleur des jupes longues dérobe à l'examen du curieux, est précisément la plus variée, la plus charmante et la plus instructive à l'exposition.

Au surplus, ce serait une erreur de croire que l'histoire de cette partie du costume n'ait pas été tentée : d'heureuses recherches ont été faites pour l'éclairer, et l'on peut citer en première ligne le travail de M. Paul Lacroix ; seulement, la partie descriptive et figurée est faite non d'après les monuments eux-mêmes, ceux-ci n'ayant pas alors été recueillis, mais sur des dessins, manuscrits ou tableaux anciens. Où le savant auteur abonde en renseignements, c'est lorsqu'il aborde la réglementation des corporations diverses concourant à la confection de la chaussure, depuis les mégissiers travaillant le cuir et les *cordouanniers* qui le mettent en œuvre jusqu'aux *sueurs de vieil* (savetiers).

Des mémoires, suggérés par des découvertes importantes, ont aussi, de temps à autre, jeté quelques lueurs sur ces questions nouvelles ; ainsi l'étude des sandales du trésor de Chelles portait la Société archéologique de Seine-et-Marne à réclamer un rapport sur ces précieux monuments. Les commissions royales d'art et d'archéologie de Bruxelles publiaient, elles aussi, un curieux travail de M. Meyers sur les chaussures liturgiques trouvées à Stavelot.

Pour nous il ne s'agit pas d'esquisser ici les principaux traits d'une histoire immense que devraient illuminer des recherches sans nombre ; nous voulons seulement faire ressortir, en traits appréciables pour tous les curieux, les faits que révèle l'examen des pièces nombreuses classées dans les galeries du palais, et notamment dans la vitrine renfermant la collection de M. Jules Jacquemart. Notre collaborateur s'est appliqué de longue date à réunir et à classer chronologiquement tout ce qu'il a pu rencontrer de types authentiques de la chaussure chez tous les peuples, et particulièrement les rares spécimens se rattachant à l'histoire de notre costume ; sa collection est donc un livre ouvert dont les pages se trouvent, pour la plupart, corroborées par une autre suite classée dans la même salle, celle des étoffes appartenant à M. Dupont-Auberville.

Pour les pays occidentaux, les types ne remontent pas, dans la collection, au delà de cette mode ridicule inventée par nos ancêtres sous le nom de *souliers à la poulaine* ; d'après M. Paul Lacroix, c'est un chevalier, Robert le Cornu, qui, au XIIIe siècle, aurait imaginé cette parure singulière, maintenue pendant trois siècles malgré les anathèmes des gens

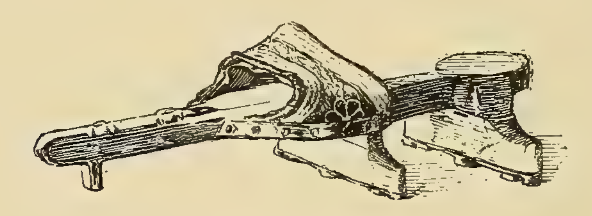
raisonnables et du haut clergé, les ordonnances royales et les décisions des conciles.

Les poulaines que nous voyons ici sont incomplètes; le dessus manque



POULAINE (XVe SIÈCLE).

et leur pointe modeste indique qu'elles chaussaient un varlet ou un petit bourgeois, les règles somptuaires permettant aux seuls nobles de porter les pointes énormes proportionnées à leur rang. En plaçant au xve siècle



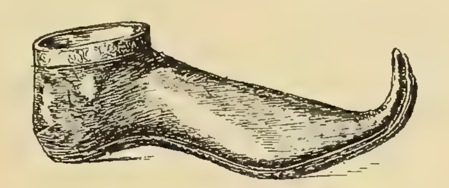
PATIN A POULAINE.

la date de ces spécimens M. Jacquemart a été fort modéré, les armures de M. Spitzer nous montrant avant cette époque la poulaine dans toute son exagération.

Pour soutenir cet appendice excentrique, qui menaçait de traîner dans les immondices des rues étroites d'alors, il fallait avoir une chaussure auxiliaire; nous la trouvons dans un patin de bois à traverses lourdement ferrées qui, maintenu au pied par une courroie de cuir brodé, isolait la poulaine du sol et maintenait sa pointe droite sur un prolongement rigide, ferré lui-même à son extrémité.

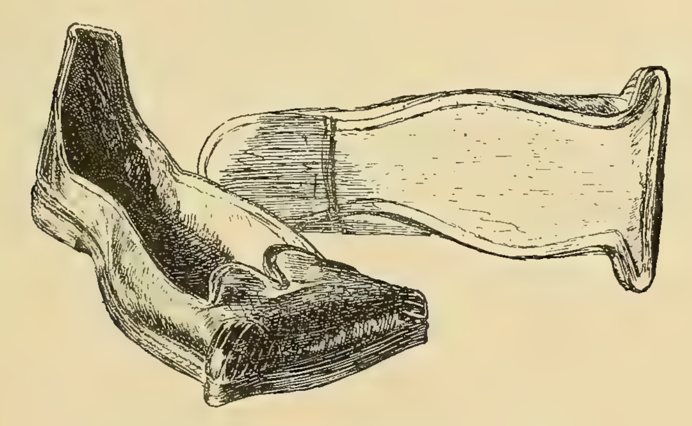
Comme transition à des formes plus rationnelles voici le *soulier à bec*, sorte de brodequin relevé de la pointe et encore bien plus long que le pied. Deux de ces rares pièces figurent à l'exposition, toutes deux semblables de dimensions et paraissant destinées à des enfants. L'ouverture étroite ne pourrait effectivement laisser passer qu'un très-petit pied. Le spécimen appartenant à M. Ed. Pascal est classé dans le salon du xve siècle, et a de petites bouclettes de cuivre rangées le long de la suture latérale, comme seraient les œillets d'une laçure; celui de M. Jacque-

mart n'offre pas cette particularité, et même, pour mieux affirmer sa rigidité, il est entouré à son ouverture d'une garniture en cuivre gravé et doré.



SOULIER A BEC (XVe SIÈCLE).

Nous voici au XVIe siècle et, comme la mode procède toujours par extrêmes, nous nous trouvons en face des *souliers camus*, aussi opposés à la forme naturelle du pied que les poulaines amincies. On peut voir, sur les tableaux et les tapisseries à sujets de l'époque de François Ier, comment se formulaient en France ces chaussures ornées de taillades. Le spécimen exposé par M. Jacquemart est d'origine allemande; il est coupé droit à son extrémité et s'arrondit des deux coins en sortes de volutes roulées en

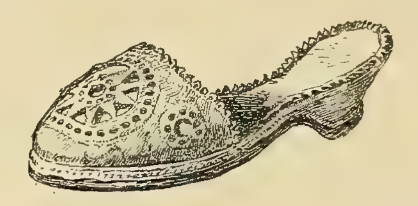


SOULIERS CAMUS (ALLEMAGNE, XVIe SIÈCLE).

dehors; sans courroie et maintenu seulement par la hauteur d'une pièce étroite qui s'élève du talon, il a dû chausser un personnage de haut rang, ce que prouveraient déjà les hachures qui divisent le cuir en damier sur le bout du pied et les fleurons frappés dans tout l'intérieur, si l'examen des figures de soldats, hallebardiers ou autres, ne montrait leurs souliers maintenus par des courroies traversant le cou-de-pied. Deux miniatures du XVIe siècle, exposées par M. Récappé, représentent des seigneurs allemands portant cette chaussure. Ainsi se trouve justifié ce que nous

disions en commençant de l'influence du costume sur les habitudes du corps : une pareille chaussure ne pouvait se maintenir que chez l'homme grave, aux allures nobles, portant la jambe en avant avec une certaine rigidité exprimant le respect de soi-même et l'habitude de l'autorité.

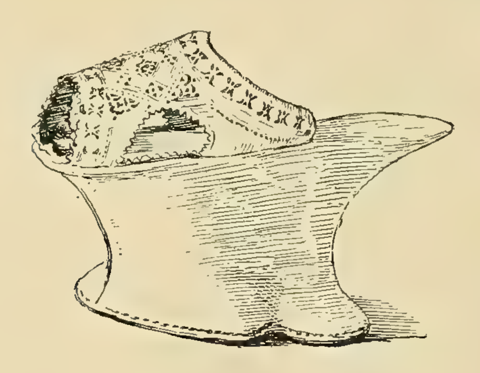
Du règne de François Ier nous trouvons encore un *patin de cordouan* à reflets dorés, découpé à jours et laissant voir un dessous en cuir vert



PATIN DE CORDOUAN (XVIe SIÈCLE).

pâle ; arrondi par le bout, il se rattache aux modes du XVe siècle. Est-il chaussure masculine ou féminine? Voilà la question, car les documents signalent le patin tantôt comme appartenant aux deux sexes, tantôt comme destiné exclusivement aux femmes. Ici la dimension du spécimen semblerait appuyer la dernière hypothèse. On en remarque de semblables dans les tapisseries exposées par MM. Dubouché, Leclanché et Flandin.

Passons en Italie, où nous allons voir des chaussures aussi curieuses

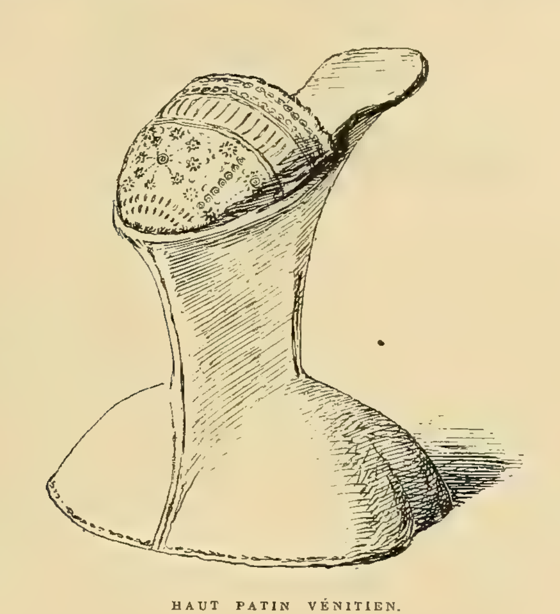


PATIN VÉNITIEN DÉCOUPÉ.

au point de vue de la forme qu'intéressantes pour l'histoire des mœurs. A différentes époques les législateurs s'étaient efforcés de trouver, dans les règlements somptuaires, un moyen de tracer une ligne de démarcation entre le luxe permis aux dames de rang élevé, et la coquetterie tapa-

geuse de celles qui trafiquaient de leur beauté. On sait comment furent imaginées les ceintures dorées et à quel proverbe elles donnèrent naissance.

A Venise, au XVIe siècle, on soumit les courtisanes à l'obligation de porter leurs patins blancs, les noirs demeurant l'apanage des femmes irréprochables. Nous devons croire que la rigueur de ces règlements eut une certaine durée ; voici, en effet, un patin à base épanouie en pied de vache et dont la peau blanche, découpée à jour comme une fine guipure, forme un large bandeau ouvert à son extrémité ; celui-là est de date précise,



HAUT PATIN VÉNITIEN.

car on en voit un semblable dans le tableau peint en 1570 par Paul Véronèse et représentant le repas donné à Jésus chez Simon le pharisien. Cette curieuse pièce est accompagnée, dans la collection Jacquemart, d'une paire d'autres patins plus élevés, aussi en cuir blanc frappé et tailladé, mais fermés à la pointe ; un autre, découpé d'une rosace, appartient à M. le baron de Schwitter. Cet amateur possède en outre un patin noir, plus récent peut-être, où les taillades sont accompagnées de sortes de bouffettes ou petits glands fauves.

Puisque nous voici devant cette pièce, mentionnons les autres chaussures charmantes et curieuses que M. le baron Schwitter a recueillies à Venise et qui donnent à sa vitrine un aspect si distingué.

Mais le XVIe siècle va nous montrer en France bien d'autres choses

curieuses et inédites; commençons par un type dont nous aurons ensuite à étudier les variétés : c'est un soulier en peau blanche à bout allongé, plat et carré à son extrémité; il est porté par un haut talon conique fixé sur une seconde semelle droite et feutrée, qui va se rattacher au bout du pied en formant un patin figuré; excessivement élégant de forme, attaché



SOULIER DE CATHERINE DE MÉDICIS.

par des pattes qui laissent s'ouvrir latéralement des espaces circulaires, ce soulier est garni à sa partie antérieure d'une dentelle d'argent bordée d'engrelures.

Il provient d'une collection ancienne, où il était présenté comme ayant appartenu à Catherine de Médicis; une inscription tracée en vieux caractères sur la peau même du talon confirme le fait, qui ne semble pas pouvoir être contesté.

Un soulier de forme analogue, et qu'on doit aussi dater du règne de Henri II, est couvert à sa pointe d'une jolie étoffe brochée. Celui-ci est à M. Charié-Marsaines.

Un autre est plus curieux encore : il participe de la forme du soulier de Catherine de Médicis sans en avoir la semelle adjonctive; seulement il se termine par une pointe aiguë formée par une enveloppe de cuivre doré qui monte jusqu'au tiers du pied; cette garniture métallique, sorte de faux patin, est gravée de chevrons striés verticalement; le reste du pied est couvert d'une étoffe de soie brochée, en partie détruite, mais qu'à son travail et son dessin M. Dupont-Auberville a parfaitement reconnue comme appartenant à la seconde moitié du XVI[e] siècle. L'ajustement insolite de cette plaque métallique non ornementée, mais gravée de simples *chevrons de gueules sur or,* ne peut-elle être un signe héraldique? Ne devrait-on pas penser que cette chaussure luxueuse a été portée par la malheureuse comtesse d'Egmont, dont le mari fut exécuté en 1568 par

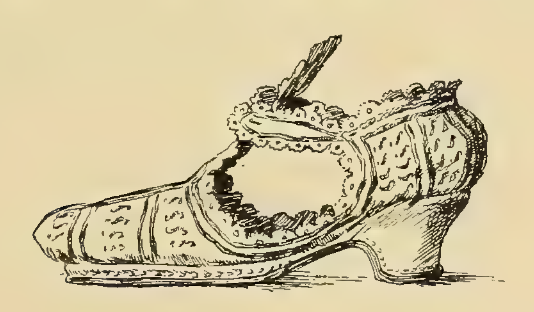
ordre du duc d'Albe, le cruel gouverneur des Pays-Bas? Nous avons suggéré cette idée à M. Jacquemart, qui, malgré toutes les probabilités, n'a point osé l'admettre, tant il redoute de tomber dans les écarts de certains ama-



SOULIER DE FEMME (XVI[e] SIÈCLE).

teurs qui veulent donner une origine illustre à toute pièce de leur collection.

Nous voici à l'époque de Henri III, et nous passons des chaussures amincies vers l'extrémité à ces bouts ronds et un peu lourds que montrent, chez les deux sexes, les tableaux contemporains; les souliers en cuir fauve



SOULIER DE FEMME (ÉPOQUE HENRI III).

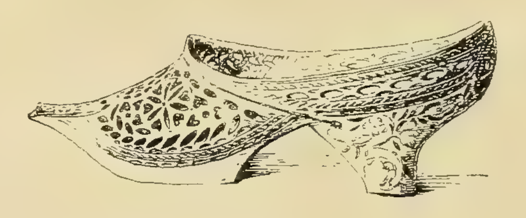
finement tailladé et rehaussé de lacets bleus que nous offre la collection Jacquemart ne sont pourtant pas dénués de coquetterie et ils s'harmoniaient parfaitement avec le reste du costume.

Quittons ces délicats témoins des danses et des fêtes galantes pour nous reporter vers les idées belliqueuses que rappellent les bottes d'armes qui se dressent les premières dans la vitrine européenne; hautes, serrant la jambe sous le jarret, elles devaient monter sur la cuisse et s'y insérer

sous les plaques mobiles de l'armure qui descendait jusqu'au genou ; le pied arrondi forme une pointe à peine ébauchée.

Nous revenons aux dames avec les délicats sabots sculptés à jour, chaussures de bois, mais chaussures de châteaux. Les plus anciens que nous voyions ici datent du règne de Henri IV. Ils sont finement découpés à jour et complétés par un patin mobile à semelle droite, qui embrasse le bout du pied et se fixe sur le haut talon au moyen d'une vis en bois. Tous n'avaient pas cet appendice; en voici une paire, aussi délicate que la première et non pourvue de patin; puis une autre encore à ornements plus larges avec une fleur de lis dans le médaillon principal. Nous en retrouvons une autre paire, mais du temps de Louis XV : ceux-là sont dorés et peints, sur fond blanc, de roses et feuilles vertes.

Nous allons entrer dans une période singulière : non-seulement il ne s'agit plus de règles somptuaires, mais les arbitres de la mode



SABOT PEINT ET DORÉ (LOUIS XV).

semblent prendre à tâche de préparer des énigmes pour les archéologues de l'avenir. « Supposez, dit M. Paul Lacroix, que les cordonniers du XVII[e] siècle eussent voulu faire une exposition de tous les ouvrages de leur métier qui se fabriquaient alors... On y aurait vu des souliers taillés en pointe et des souliers à bouts carrés; des souliers à lacets et des souliers à patins; des souliers garnis d'un talon haut et pointu, ornés de grands nœuds de rubans, de boucles et de rosettes de toutes couleurs; des souliers à ailes de papillon et d'autres à ailes de moulin à vent; des souliers de cuir bronzé, de maroquin ou de satin blanc... Tout le monde sait qu'à la cour on ne portait que des talons rouges. Pour les souliers de femme on faisait des talons de bois, quelquefois hauts, quelquefois bas; ces souliers, avec ou sans quartiers, étaient de la dernière richesse : on les galonnait, on les couvrait de broderies; les cordonniers en taillaient dans la soie et dans le velours, dans le brocart d'argent et dans le brocart d'or. »

Ce tableau animé dit tout, et avec les spirituels croquis de M. Jacquemart nous allons pouvoir passer une rapide revue des chaussures du règne

de Louis XIII. C'est d'abord une pièce italienne à haut talon pointu peint en rouge; amincie au bout en un prolongement aplati, la chaussure est très-ouverte à la cheville; la partie de devant et les deux pattes sont en peau noire, découpée d'ornements à jour et appliqués sur une autre peau blanche.

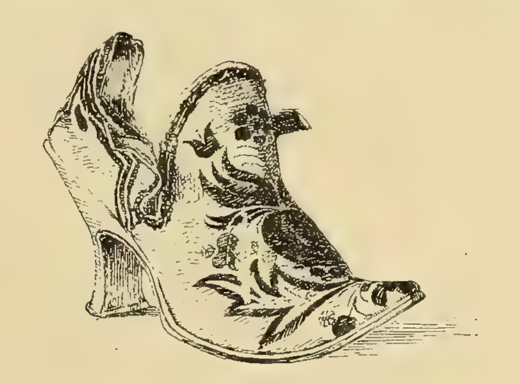
Voici un soulier d'homme qui est presque une relique; il est en cuir



SOULIER DE MONTMORENCY.

noir à bout carré et plat, porté sur un large talon rouge; il est entièrement couvert d'ornements en relief, dont le plus saillant est une fleur de lis. Venu d'Avignon, où il était précieusement conservé, et rapporté par l'érudit et regretté M. Niel, il a, selon la tradition, appartenu à Henri de Montmorency, deuxième du nom, décapité, en 1632, par ordre de Richelieu.

Des bottes à entonnoirs moyens et à bout carré, en cuir à gros grain et presque chagriné, représentent la chaussure militaire à la même



SOULIER DE FEMME (ALLEMAGNE, XVIIe SIÈCLE).

époque; on ne les connaissait guère que par les gravures de Callot et d'Abraham Bosse.

Viennent ensuite des mules plates, chaussures d'intérieur qui reposaient des hauts talons, — chaussures de femme élégante, comme l'indiquent leurs broderies d'argent sur velours. Puis ce sont des souliers d'enfant, les premiers à patins de daim gris bordés de lacets roses, la semelle et le talon peints en rouge, les autres en peau jaune garnie d'un large galon d'argent, les derniers également en peau jaune avec talon et rabat rouges et ornés de bouffettes bleues. Terminons par de charmants souliers de femme, portés sur des talons rouges fixés à une semelle également rouge et droite qui va rejoindre la pointe; le dessus est largement découpé, de manière à former huit lanières de daim blanc qui se réunissent sur le cou-de-pied.

Entrons maintenant dans le grand règne; ce temps d'élégance va nous offrir des types aussi gracieux que les précédents. C'est d'abord un soulier



SOULIER DE CUIR (RÉGENCE).

de femme à bout pointu, couvert de peau blanche brodée d'or et d'argent, puis un autre en cuir rouge à bout effilé et aplati avec les angles saillants; il est simplement bordé d'une dentelle d'or. Voici encore un soulier pointu couvert, de cette pointe au rabat, d'un large galon d'argent; toute la partie restée libre est garnie de petits lacets verts presque contigus et qui couvrent même le haut talon. Cette curieuse pièce se complète par le socque en cuir rouge avec pattes de peau blanche, qu'on y ajoutait pour circuler au dehors. D'autres à lacets blancs ou à riches broderies augmentent cette charmante série, dont la limite extrême est formée par un soulier de femme en cuir ciré, à talon rouge démesurément haut, et qui tenait le pied dans une position presque verticale : il porte une petite boucle sur le cou-de-pied. Nous le voyons figurer encore dans le portrait de l'une des filles du régent.

Quant aux hommes, leur chaussure est représentée par un soulier en

cuir noir légèrement arrondi à la pointe, à haut et fort talon piqué, à rabat rouge, les pattes assez larges portant une boucle; c'est la forme reproduite par Rigaud, dans son portrait de Louis XIV. Voici encore des bottes



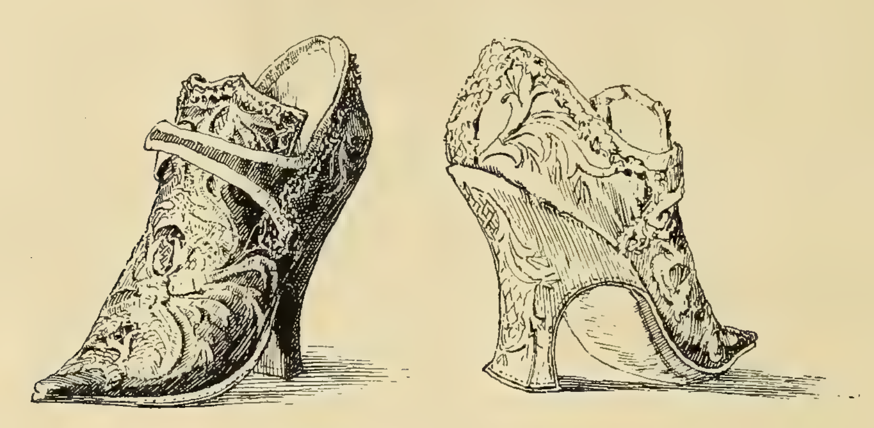
SOULIER (ÉPOQUE LOUIS XIV).

dites à chaudron. La première paire, bottes fortes militaires en cuir noir, a le talon haut, le bout coupé carrément, et la pièce qui porte l'éperon découpée à larges oreilles. La seconde, à chaudrons plus évasés, oreilles aplaties et facture plus lourde, devait chausser un postillon d'attelage.

Nous ne pouvons passer sous silence les chaussures ecclésiastiques, appelées mules aussi, qui figurent en assez grand nombre, soit dans les salles du XVII[e] siècle, soit dans la collection Jacquemart; ce qu'on y remarque surtout, c'est la forme large et basse du talon et les riches étoffes de soie brochée qui les recouvrent. Ce nom de mules est resté attaché aux chaussures papales, et nous en voyons une rouge (couleur adoptée en carême) galonnée d'or avec la croix brodée, qui a appartenu à Clément XIV, élevé au suprême pontificat en 1758. Une autre, en velours rouge, reste sans attribution positive.

Le XVIII[e] siècle est certes celui où les changements de la mode sont le plus difficiles à saisir et à signaler; des talons plus ou moins hauts, des bouts plus ou moins pointus, des parures variées à l'infini, voilà ce qui saisit et trouble l'observateur : ici, c'est un soulier de gros de Naples vert brodé en argent de riches ornements rocaille, et qu'on doit dater de la régence; là, c'en est un autre en peau blanche, brodée de fleurs et d'ornements en soies de couleurs et argent, paraissant d'origine italienne; ailleurs, le velours, les étoffes brochées, les riches damas, défient toute attribution de provenance, toute fixation de date précise. Et les mules, celles-ci en velours frappé, les autres en soies brodées, ne sont-elles pas plus embarrassantes encore? La collection Jacquemart ainsi que celle de M. Édouard Pascal offrent la réunion des plus charmants spécimens qui se puissent voir.

Voici du moins des bottes de chasse, hautes, à petit entonnoir, avec la tige renforcée de baleines droites, et à bout carré extrêmement large; celles-là semblent avoir servi de modèle à Vanloo pour son tableau du déjeuner champêtre exposé dans les galeries du Louvre. Une autre paire, mignonne de pied, élégante quoique robuste, a dû chausser quelque chevau-léger paradant près des carosses royaux; la pièce qui porte l'éperon n'est plus à oreilles, mais étroite et coupée carrément.



SOULIERS DE L'ÉPOQUE LOUIS XV.

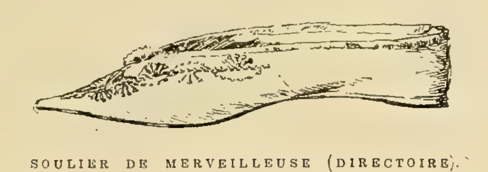
L'époque de Louis XVI se caractérise par la délicatesse des étoffes à petits pois, à grains d'orge et à mille raies; le blanc, le rose, le lilas, y dominent, et l'élégance se fait à force de simplicité. Mais la Révolution arrive, et les mules coquettes, ruchées de couleurs tendres, vont arborer



MULE DE FEMME (LOUIS XVI).

les couleurs nationales en se couvrant d'ailleurs des soieries adoptées par la mode du moment. C'est dans les tableaux animés de Debucourt et des autres graveurs du temps qu'il faut chercher le type des chaussures singulières et maniérées qui forment les derniers rangs de la série historique; certains petits souliers de satin, largement ouverts en amande, semblent être ceux que pêchent à la ligne, dans un tableau bien connu, deux indiscrets, pendant que les propriétaires de ces souliers se livrent sans défiance au plaisir du bain.

De la Révolution au Directoire la transition se fait presque insensiblement, et les chaussures des merveilleuses ne se reconnaissent qu'à cer-



SOULIER DE MERVEILLEUSE (DIRECTOIRE).

tains détails ; en voici de très-fines et découvertes, dont le bout en peau rose est brodé d'ornements à l'antique.

Terminons en mentionnant quelques souliers à bouts carrés, en satin rose, vert et noir, avec cothurnes ; en effet, nous touchons à l'Empire, et ces dernières petites chaussures noires, qui ont appartenu à Joséphine Beauharnais, viennent marquer comme la dernière limite entre les temps passés et l'époque actuelle.

Il nous paraît qu'une partie du costume aussi variée, empreinte de tant de souvenirs, mériterait bien une histoire particulière, et nous ne doutons pas qu'elle ne se fasse un jour. L'intérêt qui, dès le premier moment, a groupé la foule autour de la collection des chaussures, intérêt qui n'a fait que s'accroître depuis, encouragera certainement les chercheurs qui voudraient travailler dans cette voie.

J. SOLERS.



LA BIBLIOTHÈQUE

A L'EXPOSITION DES CHAMPS-ÉLYSÉES

I.



C'est une heureuse inspiration qu'ont eue les organisateurs de l'*Union centrale* d'ouvrir une bibliothèque au milieu des splendeurs de leur Exposition rétrospective : idée féconde, qui ne peut manquer de se propager et de trouver des applications multiples, parce qu'elle répond à un besoin impérieux de notre temps et de notre pays. Si l'on considère quelle est aujourd'hui l'organisation de nos grandes bibliothèques publiques, on verra que, admirablement constituées pour les recherches des savants, elles sont complétement insuffisantes et même absolument inutiles pour la masse énorme des travailleurs, qui n'ont pas l'instruction suffisante pour savoir d'avance le livre dont ils ont besoin. Figurez-vous un artisan qui a entendu parler vaguement de l'antiquité et des merveilles de l'art grec : désireux de savoir ce dont il s'agit, il va rue de Richelieu et demande qu'on lui donne un livre sur *les anciens*. Le bibliothécaire lui présente un petit papier en lui disant : « Veuillez mettre là le titre exact du volume qui vous désirez, en ayant soin d'indiquer le format et la date de l'édition; nous avons plus de trente mille volumes sur le sujet que vous demandez; spécifiez celui dont vous avez besoin. » Le pauvre diable ouvre de grands yeux, devient tout confus de ne pouvoir répondre, et s'en va désappointé, se promettant bien de ne plus s'aventurer dans un endroit réservé aux savants. Comme pourtant il faut lire, notre homme achètera des journaux, la seule littérature qui soit à la portée de sa bourse, et,



Foyer de l'Opéra par P. Baudry

nourri de cette phraséologie malsaine, il va déraisonner sur des idées générales, au lieu de diriger son intelligence et son activité vers les sujets qui se rapportent à son travail journalier.

La meilleure manière de combattre l'influence des lectures de hasard c'est de mettre le public à même de trouver dans de bons livres l'aliment intellectuel dont il a besoin; mais l'initiative privée peut seule résoudre ce problème. Il ne manque pas en France d'hommes désintéressés : l'*Union centrale* en est la preuve. Le jour où un groupe de citoyens se sera entendu pour former dans un arrondissement une bibliothèque vraiment populaire, les dons afflueront de toutes parts, et, comme en France nous ne ressemblons pas mal aux moutons de Panurge, vous pouvez être certains que, le jour où un arrondissement sera doté de sa bibliothèque, tous les arrondissements de France ne seront pas éloignés d'en être également pourvus. Une seule difficulté se présente : comment une bibliothèque doit-elle être constituée pour être vraiment populaire? C'est ici que les organisateurs de l'*Union centrale* ont droit de prendre date, car la bibliothèque ouverte à l'Exposition pourrait servir de modèle.

Trois grandes tables sont disposées dans une salle avec des chaises tout autour. De superbes livres traînent à dessein sur ces tables et attirent l'attention du passant par les gravures qui les ornent. Chacun circule ou s'arrête sans que personne fasse la moindre attention à lui, sans qu'aucun employé lui demande ce qu'il veut ou ce qu'il fait. Ici, un lycéen feuillette un volume de costumes coloriés, à côte d'une dame qui examine curieusement des tissus admirablement reproduits par la chromolithographie. Plus loin, un artiste cherche dans un livre d'ornements les motifs qu'il pourra utiliser, un archéologue prend des notes sur la reconstitution d'un édifice, un simple flâneur s'en va furetant d'un livre à l'autre pour savoir ce qu'il contient; s'il a envie d'un volume placé dans les bibliothèques adossées à la muraille, un gardien débonnaire s'empressera de le lui donner sans lui présenter aucun papier à signer, et sans s'inquiéter le moins du monde du format et de l'édition qu'on lui demande. Chacun sent qu'il est là chez lui, que le livre qu'il touche lui appartient; seulement il a soin de ne pas le détériorer, parce qu'il appartient également au voisin et doit rester intact pour les visiteurs à venir. Il y a en somme une observation curieuse à faire, c'est qu'il est impossible de s'arrêter là une demi-heure sans y avoir appris quelque chose.

Pour l'organisation d'une bibliothèque populaire, l'*Union centrale* n'en est pas à ses débuts : chacun sait les services qu'a déjà rendus à l'industrie la bibliothèque établie place Royale, et qui est ouverte aux travailleurs le soir aussi bien que le jour. Celle de l'Exposition n'appartient pas à

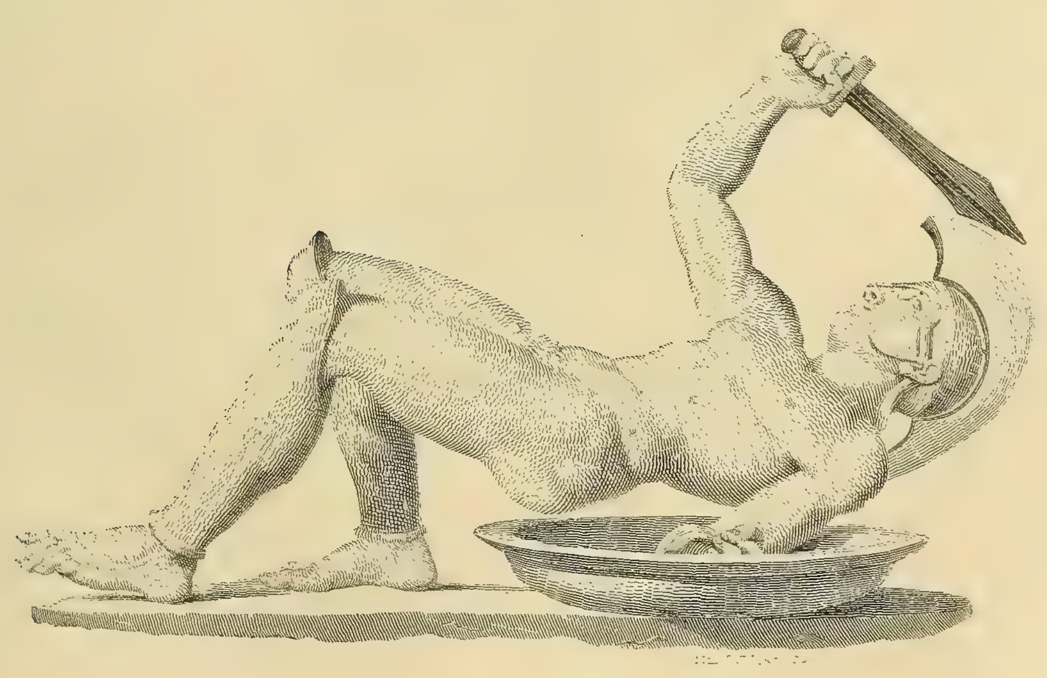
l'*Union*, et elle a un caractère essentiellement transitoire, puisqu'elle est composée de livres prêtés par des éditeurs exposants : elle fait donc à tous les titres partie de l'Exposition. La salle qui lui est consacrée est assez vaste. De grandes peintures de Jules Romain décorent la muraille, où l'on voit en outre, sur la cimaise, un choix nombreux de gravures de l'*Art pour tous*, disposées chronologiquement, les belles chromolithographies de l'*Ornement polychrôme*, et de magnifiques eaux-fortes de M. Jacquemart, dont un grand nombre ont paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est donc, indépendamment des livres qu'elle contient, une salle où le visiteur aimera toujours à s'arrêter.

II.

Maintenant que nous connaissons l'organisation de la salle de lecture, nous allons, si vous le voulez bien, faire comme les visiteurs, fureter à tort et à travers dans les livres étalés devant nous ou rangés sur les rayons de la bibliothèque. Je n'ai pas certes la prétention de faire ici un compte rendu des ouvrages qui la composent, je veux seulement dire très-brièvement de quoi ils parlent, afin que le lecteur puisse savoir quel est le livre qu'il doit consulter de préférence quand il a besoin d'un renseignement. Il n'y a ici aucune espèce d'ordre ou de méthode à suivre, puisque la bibliothèque dont je parle n'a aucune sorte de classement ; cependant, comme les livres sur l'antiquité ont toujours le don de m'attirer avant tous les autres, je vous parlerai d'abord de ceux-là.

Quel est cet énorme in-folio que je vois là tout grand ouvert sur la table? Un livre superbe : beau papier, grandes marges, typographie magnifique, gravures en taille-douce tirées avec le plus grand soin. Je regarde le titre : c'est l'*Expédition scientifique en Morée*, d'Abel Blouet [1], voyage ordonné par le gouvernement français. Avant d'ouvrir le livre, je voudrais cependant faire une observation sur le format. Je ne suppose pas que l'éditeur ait l'intention d'écraser son client sous le poids du volume qu'il lui vend, aussi je soupçonne fort le ministre d'avoir été pour quelque chose dans la confection matérielle de ce livre, qui est tout à fait conforme aux habitudes du gouvernement en pareille matière. Je sais que l'aspect d'un très-grand volume a quelque chose de solennel qui plaît en haut lieu, mais ce système a l'inconvénient d'être fort incommode pour celui qui a le livre entre les mains. J'approuve le ministre qui

1. Paris. — Firmin Didot.



FIGURES DU FRONTON DU TEMPLE D'ÉGINE.

fait faire un voyage scientifique et en ordonne la publication; mais si c'est lui qui a imposé le format, je voudrais le voir condamné à transporter lui-même son livre d'une salle à l'autre de son appartement. Quant à vous, lecteur, soyez rassuré : ceci est la besogne du gardien. A présent, ouvrons le livre : tiens, nous voici dans l'île d'Égine.

L'île d'Égine est un des points les plus intéressants de la Grèce, non-



RHYTON TROUVÉ DANS L'ILE D'ÉGINE.

seulement par ses traditions mythologiques et ses souvenirs historiques, mais encore par la place tout à fait spéciale qu'elle a occupée dans les arts. La sculpture dorienne arrive à son apogée dans les fameuses statues qui ornaient les deux frontons d'un temple d'Égine et qui sont aujourd'hui à la glyptothèque de Munich. Le caractère général de ces statues répond bien aux indications qu'on trouve dans les auteurs sur le style éginétique : des lignes dures, des attitudes anguleuses, des mouvements heurtés, une étude très-consciencieuse de la forme et une absence complète d'expression dans les têtes; on reconnaît l'habitude de représenter les athlètes. Les cheveux sont régulièrement bouclés, les barbes



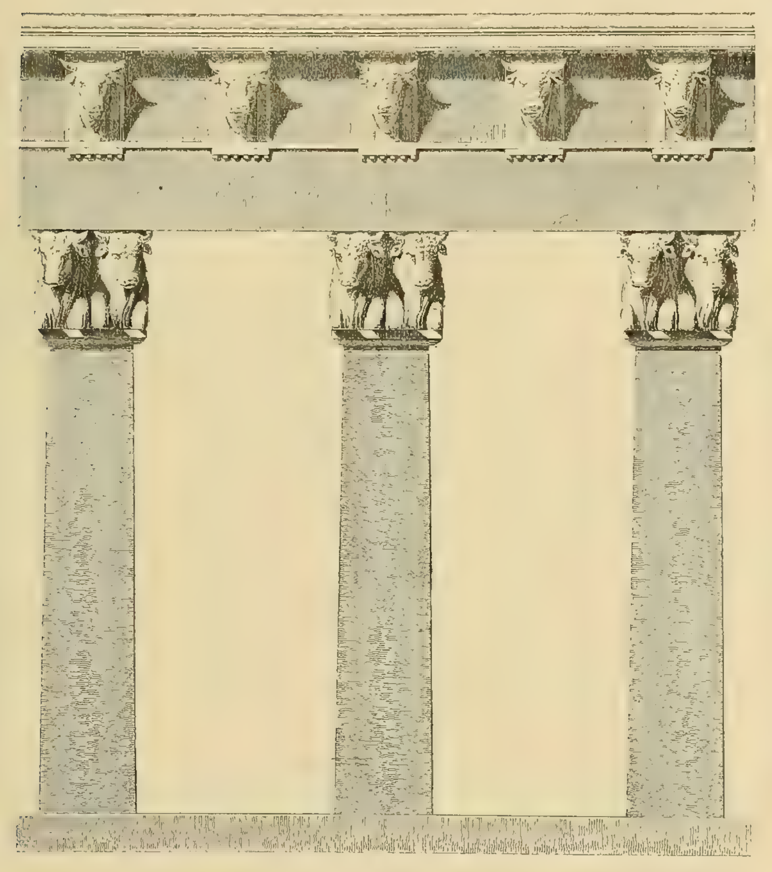
STATUETTE TROUVÉE DANS L'ILE D'ÉGINE.

pointues. Il reste des traces de couleur sur les lèvres, les pommettes des joues, les vêtements et les armes : des trous en assez grand nombre indiquent qu'il y avait des ornements métalliques. La statue de Pallas, qui occupait le milieu d'un des frontons, est vêtue d'une robe à plis nombreux et symétriques, caractère commun à toutes les statues drapées de cette époque : on retrouve la même élégance archaïque dans la Pallas du musée de Dresde, probablement imitée d'une statue en bois habillée du peplos, sur lequel les jeunes filles d'Athènes brodaient les combats des Géants et qu'on offrait à la déesse à la fête des Panathénées. L'autel Borghèse, au Louvre, peut donner une idée de ce style hiératique, qui a précédé la grande école de Phidias.

L'ouvrage dont nous rendons compte s'étend longuement sur le temple d'Égine et donne plusieurs gravures non-seulement de l'ensemble, mais encore des frontons et des figures qui les décoraient. Ce pays a eu une longue prospérité, et l'art, suivant le temps, a subi diverses modifications et s'est présenté sous différents aspects. Après la sculpture monumentale qui décore les temples, nous trouvons des poteries, des terres cuites, et des objets portatifs qui nous montrent l'art appliqué à la vie privée. Voici, par exemple, un vase antique à deux faces trouvé dans l'île d'Égine. A voir le type très-différent de ces deux visages, on comprend de suite qu'on est dans une contrée maritime et commerçante, où des races diverses se trouvent forcément en rapport : l'artiste a précisé très-nettement le caractère particulier au type africain dont les grosses lèvres et le front fuyant font un si étrange contraste avec les traits si bien pondérés de la race grecque. Voici maintenant une terre cuite qui avait probablement sa place dans une habitation particulière : elle représente un enfant ailé qui joue avec un petit chien. C'est un sujet indéterminé dont il serait difficile de préciser la signification, mais au point de vue plastique, il est curieux de comparer cette sculpture intime et pleine de souplesse, avec la raideur voulue des athlètes qui, dans le fronton du temple, ont toute la rigidité d'un membre d'architecture.

L'*Expédition scientifique en Morée* tient plus que son titre n'indique, car nous étions tout à l'heure à Égine, et, en ouvrant le livre à une autre page, nous voici à Délos, dans l'île sacrée d'Apollon. Une gravure étrange m'attire tout d'abord : j'y vois des bœufs adossés à des chapiteaux doriques. Je recours au texte, et j'y trouve cette simple phrase : « Enfin, toujours parmi les décombres qui couvrent l'emplacement de la ville, nous remarquâmes un reste d'édifice avec des chapiteaux de colonnes doriques auxquelles sont adossés des bœufs ; à côté sont des triglyphes portant des

têtes de bœuf et quelques inscriptions presque totalement effacées. » Cette courte description n'est malheureusement accompagnée d'aucun commentaire. La singularité de ces bœufs adossés aux chapiteaux des colonnes doriques aurait pourtant mérité quelques explications; car il est difficile de comprendre ce qu'une décoration, qui paraît se rattacher à des tradi-



TEMPLE DANS L'ÎLE DE DÉLOS. (Restauration par M. Blouet.)

tions orientales, vient faire dans une île consacrée à Apollon. Le projet de restitution, que nous empruntons à l'*Expédition scientifique en Morée*, est placé dans le livre à côté du dessin des ruines, où l'on reconnaît parfaitement, malgré leur état un peu fruste, la tête et le fanon des bœufs: ces morceaux sont même à peu près intacts, sauf les cornes et les oreilles qui manquent. L'expédition scientifique a eu lieu il y a environ quarante ans, et les ruines étaient peut-être alors dans un meilleur état de conser-

vation qu'aujourd'hui; car, en cherchant l'île de Délos dans l'excellent guide de M. Isambert, publié en 1873, nous n'avons rien trouvé qui eût rapport avec ce monument dont le caractère exceptionnel n'aurait pas manqué de frapper un voyageur contemporain.

Nous voudrions bien nous arrêter un moment sur l'*Acropole d'Athènes* et le *Voyage dans le Péloponèse*, de M. Beulé[1]; l'érudit et l'archéologue trouveront là bien des renseignements précieux, bien des vues neuves et ingénieuses. Mais l'artiste et le producteur n'ont pas le temps de lire beaucoup; les livres qu'ils recherchent sont ceux où de nombreuses gravures, dont le texte n'est en quelque sorte que le commentaire, montrent partout des modèles à suivre, des configurations qui frappent les yeux, des formes qui restent gravées dans la mémoire pour venir plus tard en aide à l'inspiration.

Celui qui veut comprendre les rapports de l'art monumental avec l'histoire fera bien de feuilleter un moment les volumes de M. Gaillabaud.

Les *Monuments anciens et modernes*, publiés sous la direction de M. Gaillabaud, montrent l'un après l'autre les chefs-d'œuvre de l'architecture dans tous les temps, et en parcourant ce superbe ouvrage[2] on se rend compte de la transformation des styles dans chaque pays. Les notices, dues à différents écrivains spéciaux, ne forment pas un corps de doctrine, mais chacune d'elles apporte l'opinion d'un homme compétent sur un monument déterminé. Les édifices du moyen âge et des temps modernes occupent la plus grande partie de l'ouvrage; mais comme le premier volume est consacré à l'antiquité dont l'étude est fort délaissée aujourd'hui, nous nous y arrêterons un moment. Les monuments de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Perse, de la Grèce et de Rome y sont figurés tour à tour dans d'excellentes gravures en taille-douce tirées hors texte.

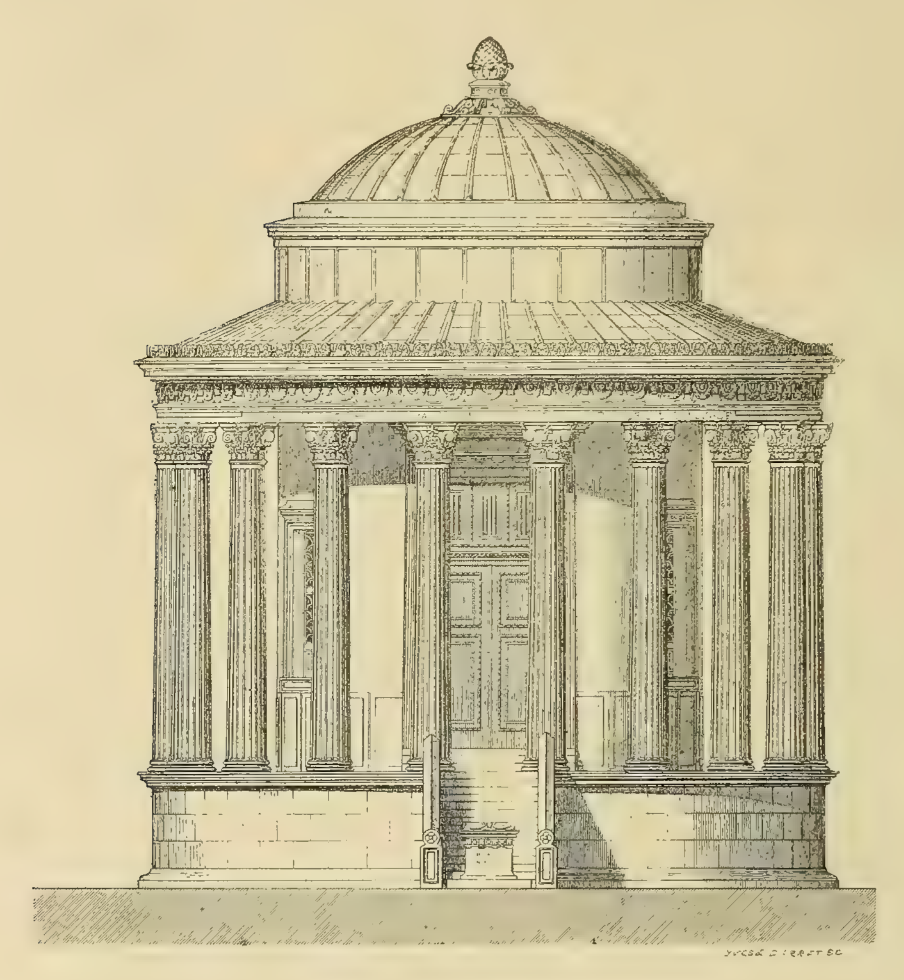
Le temple d'Ibsamboul ou Abou-Simbel, que nous avons fait reproduire d'après l'ouvrage de M. Gaillabaud, est situé à soixante lieues sud-ouest de la première cataracte du Nil et à douze lieues nord-est de la seconde. Ce temple colossal, taillé de main d'homme dans le granit, est comme un défi jeté au temps, et il semble qu'il subsistera autant que le monde. C'est le plus célèbre des sanctuaires égyptiens creusés dans la montagne. Il y a deux temples à Ibsamboul; le plus petit, dédié à la déesse Athôr par la reine Nofré-Ari, femme de Ramsès le Grand, s'annonce extérieurement par une façade en talus, contre laquelle s'appuient six colosses de trente-cinq pieds de hauteur chacun; l'inté-

1. Paris. — Firmin Didot.
2. Id. — Id.

ENTRÉE DU GRAND TEMPLE D'IBSAMBOUL.

rieur est décoré par une multitude de bas-reliefs et de peintures.

Le grand temple d'Ibsamboul, situé à peu de distance du petit et consacré au dieu Phré à tête d'épervier, est généralement considéré comme la merveille de l'architecture égyptienne. C'est une énorme

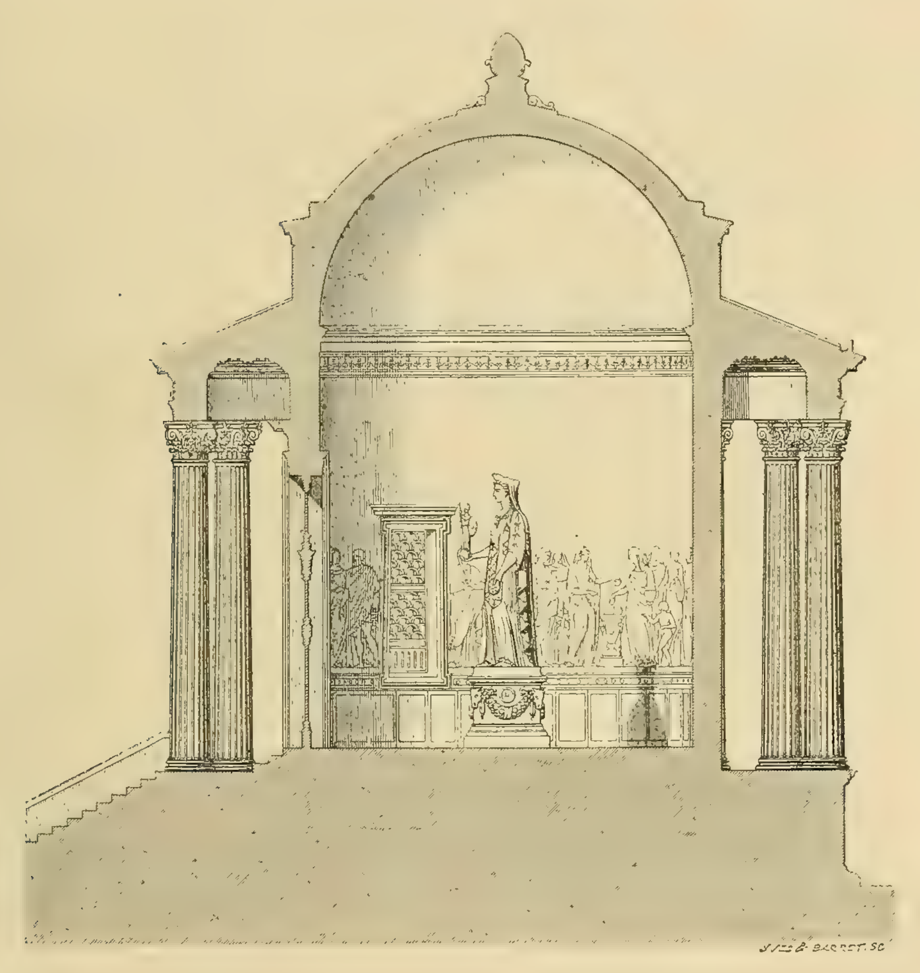


TEMPLE DE VESTA A ROME. (Restauration extérieure.

excavation, dont la façade est décorée de quatre colosses assis qui n'ont pas moins de soixante-trois pieds de hauteur. Le style de ces figures est grandiose et monumental; il donne du temps de Ramsès le Grand et de sa formidable puissance une idée beaucoup plus nette que celle qu'on pourrait tirer du récit de ses victoires.

L'histoire d'un conquérant ressemble beaucoup à celle d'un autre, et

le nom des batailles qu'il a gagnées est un exercice de mémoire assez stérile pour l'intelligence d'une époque. La forte organisation de l'Égypte et le système d'unité administrative qui a fait sa grandeur pendant des siècles apparaissent tout entiers dans ces formidables édifices dont l'as-



TEMPLE DE VESTA A ROME. (Restauration intérieure.)

pect effraye l'imagination. Si maintenant vous regardez quelques pages plus loin dans le volume, vous trouverez le Parthénon, et, dès le premier coup d'œil, vous comprendrez que s'il y a un art différent, c'est qu'il répond à une société tout autrement constituée. Le colossal a disparu : on n'est plus frappé par l'énormité de la puissance, mais par l'équilibre des parties. On n'est plus dans la grande monarchie, dont le souverain

est l'emblème vivant du soleil, mais on sent la cité républicaine, où la loi résulte du concours de toutes les volontés particulières. Dans l'architecture grecque, chaque membre tient logiquement sa place, et son importance est rigoureusement calculée d'après la fonction qui lui est assignée par l'architecte. Vous n'y verrez pas, comme en Égypte, des statues énormes, décorant chaque côté d'une porte toute petite, mais une ornementation sobre et délicate vient enrichir les parties essentielles du monument sans jamais en dénaturer le caractère. Si une statue semble par ses proportions prendre dans l'édifice une importance prépondérante, elle est placée à l'intérieur du monument, comme nous le voyons dans la coupe du petit temple de Vesta restauré ; sa dimension s'explique alors, car elle ne fait plus partie de la décoration de l'édifice, et devient au contraire le principe même du monument, dont la construction extérieure n'est en quelque sorte que l'encadrement.

Bien qu'il soit à Rome et bâti sous la période impériale, le petit temple de Vesta appartient en réalité à l'architecture grecque. Si nous voyons les véritables monuments romains, nous y retrouvons encore la marque visible du rôle que Rome a joué dans l'histoire. Ces aqueducs, ces thermes, ces basiliques, dont le monde romain était couvert, attestent, en même temps que le génie des constructeurs, la nature même des institutions. Rome, en effet, est aussi éloignée des monarchies orientales que des cités grecques, et son organisation, républicaine ou monarchique, conclut toujours à l'omnipotence de ce que nous nommons aujourd'hui l'État. L'individu tient peu de place dans cette société, et le caractère hautement prononcé de ses édifices est l'utilité publique. Le but poursuivi semble toujours le même, et si l'art religieux paraît s'effacer derrière les constructions civiles, c'est qu'en réalité Rome n'a jamais adoré qu'un Dieu : le peuple romain.

Le livre de M. Gaillabaud nous montre ainsi, par l'examen approfondi des édifices publics, le caractère de la civilisation de chaque peuple ; mais si nous voulons entrer dans l'intimité même de la vie antique et en étudier le caractère privé, nous prendrons le grand ouvrage de M. Mazois, sur Pompéi [1].

Par le format, celui-ci appartient au genre colossal. Un texte par M. Artaud accompagne et décrit les sujets gravés. A Pompéi, ce ne sont pas des monuments que l'on cherche ; ce qu'on veut surtout, c'est comprendre les mœurs d'une ville ancienne, dont les débris qu'on trouve à chaque pas sont le commentaire vivant. Voici par exemple une enseigne

1. Paris. — Firmin Didot.

de boutique en terre cuite ; elle va nous montrer comment on transportait le vin de la campagne à la ville. Deux esclaves, de ceux qu'on occupait aux travaux des champs, comme le prouve leur petite tunique attachée sur une épaule, portent une amphore suspendue à un bâton. Elle y est fixée par des courroies qui reposent sur un coussinet. Nul doute que

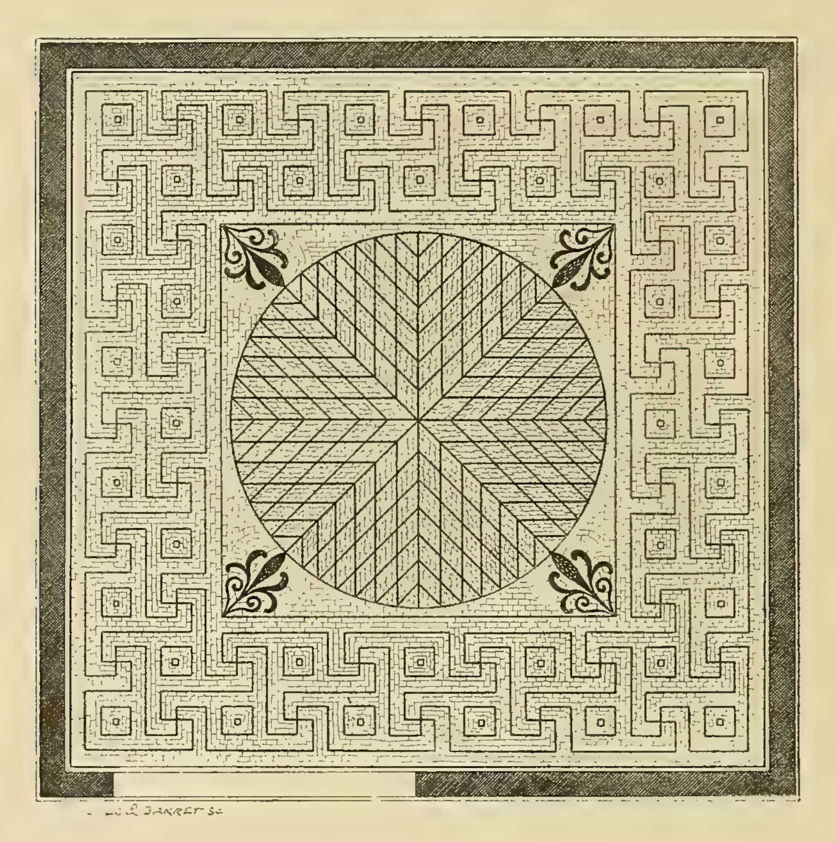


ENSEIGNE DE BOUTIQUE A POMPÉI.

c'était là l'enseigne d'une taverne : le travail en est assez grossier, mais on ne peut demander à une enseigne de marchand de vin d'être un chef-d'œuvre.

Si vous voulez voir quelque chose d'un goût exquis, vous pouvez vous arrêter un moment devant les mosaïques. Il y en a plusieurs modèles dans l'ouvrage de M. Mazois, et dans tous on peut remarquer la même simplicité dans le mode ornemental. L'art du mosaïste, très-pratiqué dans l'antiquité et dans la période byzantine, paraît avoir pris naissance en Orient. On imitait la décoration des tapis par des compositions de pierres dures, diversement colorées. On exécutait ainsi sur les plafonds, sur les pavés, sur les murs, non-seulement des ornements géométriques, mais encore des fleurs, des animaux et des figures. L'usage de la mosaïque passa des Grecs chez les Romains, à la fin de la république, époque à laquelle ils

transportèrent à Rome les beaux pavés de mosaïque, trouvés dans les villes grecques dont ils s'étaient rendus maîtres. Sylla passe pour être le premier qui fit exécuter une mosaïque à Rome. Les mosaïques servaient



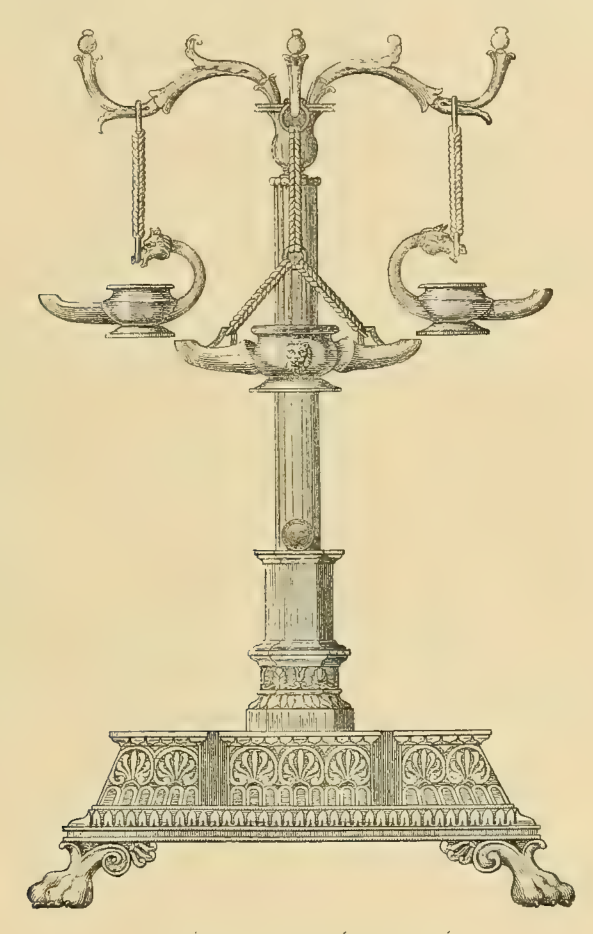
MOSAÏQUE A POMPÉI.

d'abord exclusivement au pavage ; ce ne fut que postérieurement qu'on en décora les murailles et les plafonds.

Nous devons aussi appeler l'attention sur les objets portatifs dont l'ouvrage de M. Mazois donne de fort belles gravures. Nous avons choisi comme exemple un candélabre incrusté en argent qui fut trouvé à Pompéi en 1813. Le fût s'élève au-dessus d'un piédestal reposant sur trois pattes de lion et supporte des lampes accrochées à ses branches. Il existe dans nos collections publiques un très-grand nombre de beaux candélabres antiques, car c'était une branche fort importante de l'industrie. La fabrique de Tarente se distinguait surtout par la belle forme de ses candé-

labres, celle d'Égine par l'exquise délicatesse des ornements qui les décoraient.

Arrivons maintenant, sans quitter Pompéi, à un autre ouvrage fort



CANDÉLABRE TROUVÉ A POMPÉI.

intéressant par le nombre énorme de gravures au trait qu'il renferme et par la quantité de renseignements qu'on peut trouver dans le texte. Les *Chefs-d'œuvre de l'art antique*[1] forment deux parties. La première, avec un texte par M. Lenormand, se rapporte à la peinture et à la sculpture; mais nous nous attacherons de préférence à la seconde, dont le texte est dû à M. Robiou et qui traite plus spécialement du mobilier et des applications

1. Paris. — Lévy.

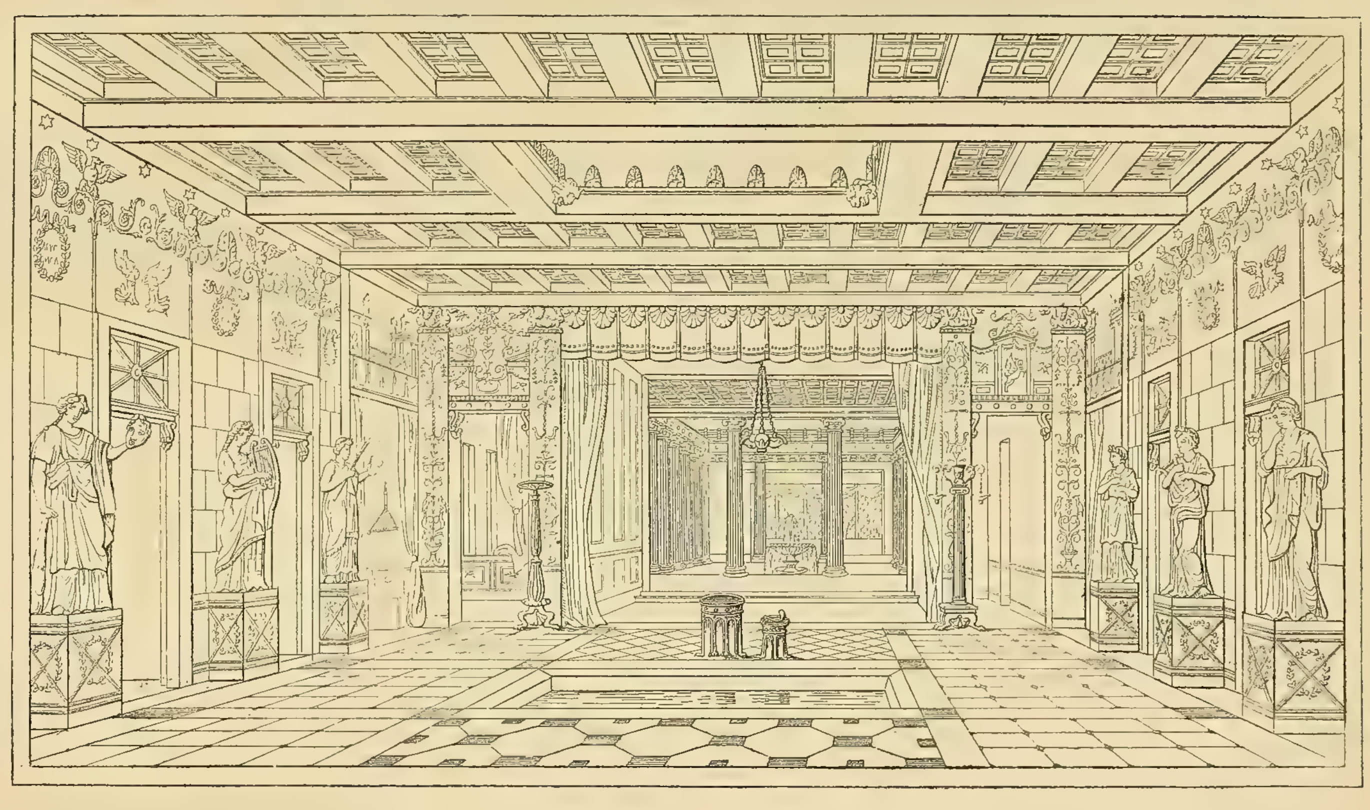
décoratives. Toute la vie privée des anciens se déroule devant nous en parcourant le livre de M. Robiou : l'art y avait sa place partout, car vous verrez là des ustensiles de ménage d'un emploi journalier et dont la forme est toujours empreinte du goût le plus épuré. Les meubles, poteries, vases, lampes, etc., forment des séries dont chacune mériterait d'être examinée avec une attention particulière. Obligé de nous restreindre, et ne



JUPITER FOUDROYANT LES TITANS.

pouvant, en quelque sorte donner que le titre des ouvrages qui peuvent intéresser les artistes, nous avons choisi, comme spécimen des gravures, une série se rattachant à un art presque oublié aujourd'hui, mais que l'antiquité a poussé au dernier degré de la perfection : la glyptique.

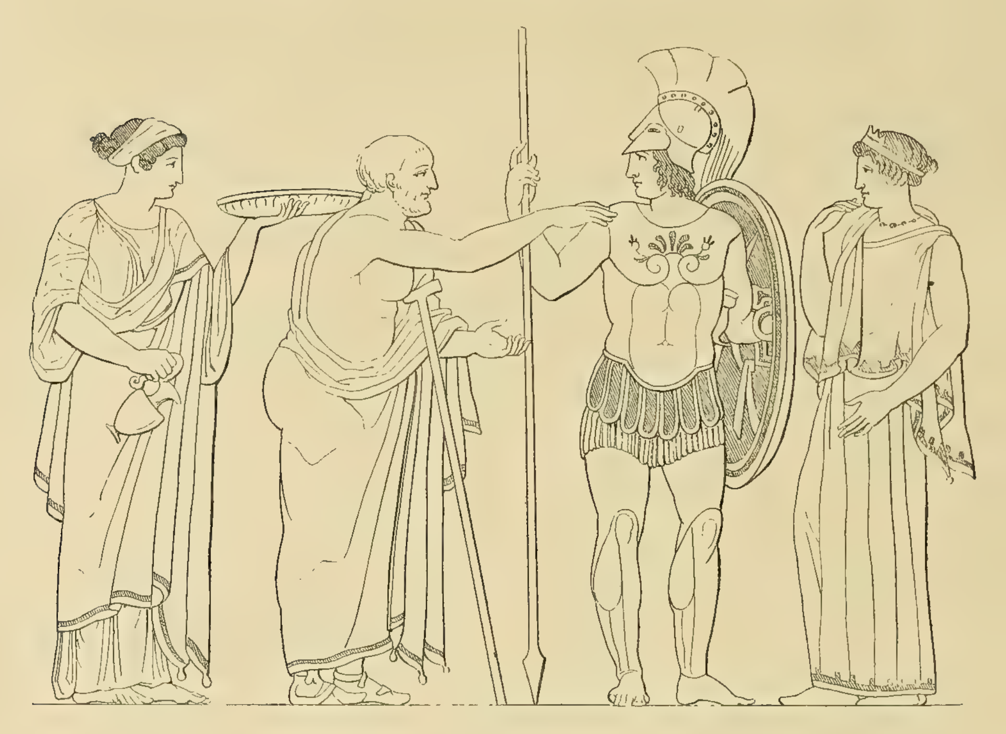
L'étude des pierres gravées et des camées formerait assurément la matière d'un ouvrage des plus intéressants, s'il pouvait être accompagné de nombreuses gravures; le livre de M. Robiou en donne du moins d'excellents spécimens. Le *Jupiter foudroyant les titans* montre qu'une composition de style colossal peut être contenue dans un espace restreint, et que la grandeur de l'impression résulte de la disposition des



LA MAISON DE PANSA RESTAURÉE.

lignes et de l'ampleur des formes, bien plus que des dimensions réelles de l'objet. Placée dans la décoration d'un monument, cette composition y tiendrait dignement sa place, tandis que nos édifices sont fréquemment ornés de bas-reliefs, dont l'allure mesquine et étriquée n'est nullement en harmonie avec le lieu où ils se trouvent.

Il ne suffit pas, pour donner l'idée des mœurs antiques, de montrer



LE DÉPART POUR L'ARMÉE. (PEINTURE DE VASE.)

isolément chacun des objets dont se composait la toilette ou le mobilier. Il faut faire connnaître une décoration dans son ensemble, et M. Robiou n'y a pas manqué. Nous empruntons à son livre la restauration de la maison de Pansa, parce que cette maison est une des plus intéressantes qu'il y ait à Pompéi. Dans cet appartement, qui pour l'époque n'était assurément pas des plus somptueux, on est frappé tout d'abord par l'harmonie de l'ensemble et par le goût qui préside à chaque détail. Il y a loin de là à certains salons, où le luxe de mauvais aloi éclate de toutes parts, et où l'insolence des dorures prodiguées sans raison prouve seulement l'indigence intellectuelle et le manque d'éducation artistique de ceux qui n'ont que l'ostentation de la richesse.

Quittons maintenant les *Chefs-d'œuvre de l'art antique* et jetons un rapide coup d'œil sur la *Galerie complète des tableaux des peintres les plus célèbres de toutes les époques*[1]. Cet ouvrage est extrêmement connu, et les gravures au trait, qui ne forment pas moins de douze volumes, constituent un ensemble unique et vraiment prodigieux de documents pour ceux qui veulent étudier l'œuvre de certains maîtres, tels que Raphaël, Michel-Ange, Poussin, Dominiquin, etc. Cependant le volume qui concerne la peinture antique est peut-être moins répandu que les autres,



LA TOILETTE DE PANDORE, PAR FLAXMAN.

et c'est pour cela que nous y avons puisé une gravure, très-suffisante d'ailleurs pour donner une idée du livre. Le *Départ pour l'armée* est une peinture de vase : un guerrier qui va combattre reçoit les adieux de sa famille. Il y a là quatre figures d'un style un peu archaïque, mais d'une grâce charmante, par les plis et les ajustements. Certes, dans ces figures droites et placées à égale distance l'une de l'autre, un peintre trouvera difficilement des principes de composition pour ses tableaux : en effet, la décoration d'un vase se déroulant sur une surface courbe, celui qui l'a conçue n'avait pas à se préoccuper de la profondeur de la scène, et la symétrie des personnages ne le gênait nullement. S'ensuit-il que l'étude

1. Paris. — Firmin Didot.

des vases ne présente aucune utilité pour un artiste contemporain? Le statuaire anglais Flaxman va nous répondre, et nous prouver par son œuvre le parti qu'un sculpteur peut tirer de l'archéologie antique.

Flaxman est en effet le premier qui, au lieu de chercher ses inspirations simplement dans les statues ou dans la lecture des auteurs anciens, se soit efforcé de représenter les scènes décrites par les poëtes, dans le mode habituel aux artistes de l'antiquité. Ses compositions, qui rappellent les vases plus encore que les bas-reliefs, sont empreintes d'un archaïsme qui leur donne souvent de la roideur, mais qui parfois aussi leur prête un charme singulier. La scène, presque toujours disposée sur un seul plan,



PANDORE AMENÉE AUX HOMMES, PAR FLAXMAN.

présente, dans les sujets empruntés aux auteurs grecs, des figures dans tout leur développement, et où les raccourcis sont soigneusement évités.

L'œuvre de Flaxman [1] se compose de dessins au trait formant des illustrations pour l'*Iliade*, l'*Odyssée*, la *Théogonie* d'Hésiode, les tragédies d'Eschyle. Il est fâcheux que les dessins ne soient pas accompagnés du texte d'où ils sont tirés : on jugerait ainsi bien mieux de la manière dont l'artiste a interprété le poëte. Les gravures que nous donnons, d'après les compositions de Flaxman, se rapportent à la *Théogonie* d'Hésiode : le sujet est pris dans l'histoire de Pandore, la mère du genre humain, selon la mythologie. Voici le récit du poëte : « D'après la volonté du fils de Saturne, le boiteux Vulcain, ce dieu illustre, forma avec de la terre une image semblable à une chaste vierge. Minerve aux yeux bleus s'empressa de la parer et de la vêtir d'une blanche tunique. Elle posa sur le sommet de sa tête

1. Paris. — Morel.

un voile ingénieusement façonné et admirable à voir; puis elle orna son front de gracieuses guirlandes de fleurs nouvellement écloses et d'une couronne d'or que le boiteux Vulcain, ce dieu illustre, avait fabriquée de ses propres mains par complaisance pour le puissant Jupiter. Quand il eut formé, au lieu d'un utile ouvrage, ce chef-d'œuvre funeste, Vulcain amena dans l'assemblée des dieux et des hommes cette vierge orgueilleuse des



ANACRÉON CHANTANT VÉNUS, PAR GIRODET.

ornements que lui avait donnés la déesse aux yeux bleus, fille d'un père puissant. Une égale admiration transporta les dieux et les hommes dès qu'ils aperçurent cette fatale merveille, si terrible aux humains; car de cette vierge est venue la race des femmes au sein fécond, de ces femmes dangereuses, fléau cruel vivant parmi les hommes et s'attachant, non pas à la dure pauvreté, mais au luxe éblouissant. »

Les gravures que nous avons fait reproduire montrent avec quelle liberté l'artiste interprète son auteur, et comprend les limites qui séparent la poésie des arts plastiques. *La Toilette de Pandore* lui a fourni le sujet

d'une gracieuse composition, dont le merveilleux ouvrage de Vulcain forme le centre, et plus loin nous voyons dans l'*Enlèvement de Pandore*, le messager des dieux, Mercure, apportant aux hommes le « chef-d'œuvre funeste » que Jupiter leur envoie. Ces figures sont empreintes d'une grande simplicité, et il est curieux de les comparer au style un peu maniéré,



ANACRÉON POURSUIVANT UNE JEUNE FILLE, PAR GIRODET.

quoique infiniment gracieux, qui caractérise les compositions que Girodet a faites pour Anacréon.

Girodet est un élève de David, et la rigidité de son éducation donne à ses tableaux quelque chose de pénible et de froid. Il n'en est pas de même de ses dessins dont l'invention n'est pas sans affinité avec Fragonard : s'il a moins d'esprit et de caprice, il est en revanche d'une élégance plus athénienne, quoique son interprétation de l'antiquité dénote une origine française et voisine du XVIIIe siècle.

C'est à ses tableaux que Girodet a dû la grande réputation dont il a joui de son vivant ; quand il mourut, ses biographes déplorèrent à l'envi

le temps qu'il avait consacré à des compositions fugitives, et qui suivant eux aurait été mieux employé à peindre.

La mode a changé et un dédain souvent injuste a remplacé les brillants succès d'autrefois. Le peintre que nos pères saluaient comme un grand maître est devenu, pour notre génération, le type accompli de la froideur



ANACRÉON ET LES VENDANGEURS, PAR GIRODET.

et de l'ennui, et l'artiste qui ne cessait de dire à ses élèves : « Dans le choix de deux défauts, je préfère le bizarre au plat » est aujourd'hui cité comme un modèle du poncif académique.

Girodet fut un artiste d'une grande intelligence, qui manquait absolument de ce que nous nommons aujourd'hui le *tempérament*. Ses tableaux, très-péniblement travaillés, sont presque toujours d'une exécution froide et monotone. Mais quand, le crayon à la main, il jette sur le papier les pensées qui lui viennent à l'esprit; quand, oubliant qu'il est chef de parti et chargé d'appliquer dans ses œuvres une théorie qu'il préconise, Girodet se laisse aller aux gracieuses improvisations que lui inspire la lecture

des poëtes anciens, il devient supérieur à lui-même et prend place parmi les plus charmants peintres de l'école française. Ces innombrables dessins qu'il faisait dans l'intervalle de ses tableaux, et que ses contemporains regrettaient comme un temps précieux ravi à la peinture, sont devenus pour lui des titres de noblesse. Très-versé dans l'étude des langues anciennes,



ODE D'HORACE A MÉCÈNE, PAR M. BARRIAS.

Girodet se plaisait à faire des traductions ou des imitations en vers français de ses poëtes favoris et il faisait en même temps des dessins destinés à illustrer l'ouvrage dont il s'occupait. C'est ainsi qu'il a tiré d'Anacréon cinquante-quatre compositions, douze de Bion, douze de Moschus et cent



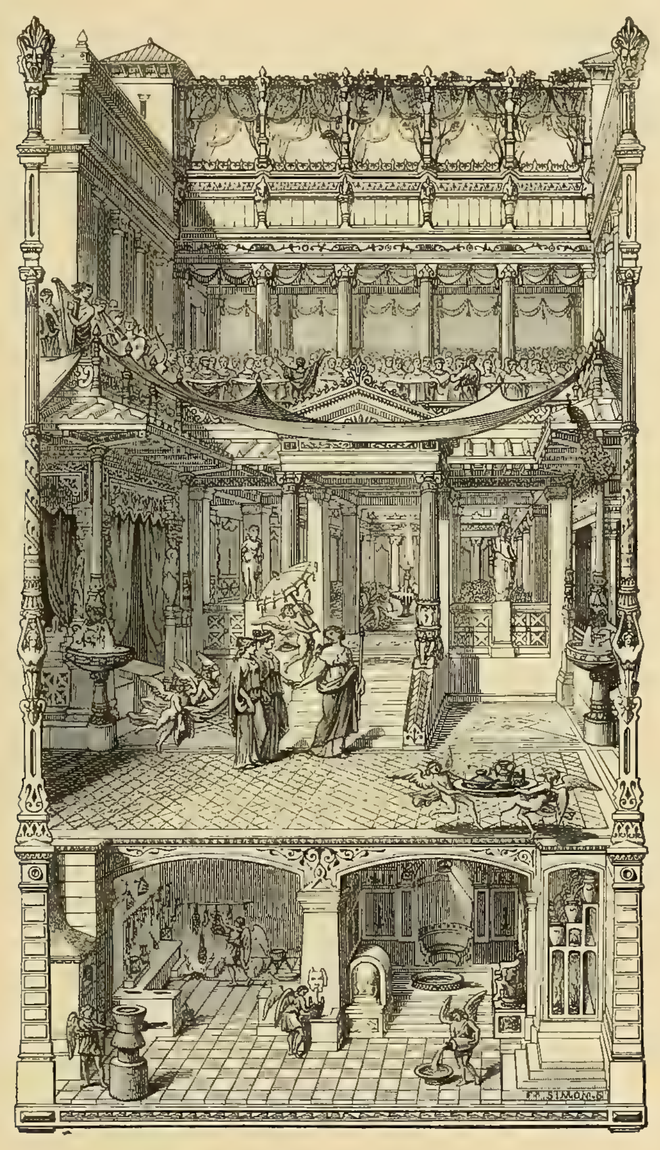
ODE D'HORACE A VÉNUS, PAR M. BARRIAS.

soixante de Virgile, sans compter les nombreux dessins isolés empruntés à des sujets mythologiques, les illustrations de Racine, etc.

Les gravures que nous reproduisons sont faites d'après celles qui ornent la belle édition d'Anacréon[1] qu'on voit à la bibliothèque de l'Exposition. Ces dessins sont généralement de simples traits, bien que quelques-uns présentent de très-légères teintes dans certaines parties.

1. Paris. — Firmin Didot.

En voyant ces compositions, on pense involontairement à Flaxman qui fut un contemporain de Girodet. Cependant il y a une notable différence dans la manière dont ces deux artistes ont interprété l'antiquité.



PSYCHÉ FAIT VISITER SON PALAIS A SES SŒURS.

Tandis que le sculpteur anglais, toujours préoccupé du bas-relief, fait agir ses personnages de droite à gauche et sur un plan uniforme, Girodet conçoit sa mise en scène comme un peintre et la déroule dans la

profondeur. En outre, il donne une certaine importance au paysage, ce qui donne à ses compositions un caractère tout particulier. Quoi qu'il en soit, les dessins de Girodet resteront, aussi bien que ceux de Flaxman, comme un témoignage du soin avec lequel les artistes de ce temps étudiaient les auteurs dont ils voulaient s'inspirer.

L'introduction de la gravure sur bois dans nos éditions contemporaines a forcément modifié le caractère des illustrations. Les dessinateurs cherchèrent leurs compositions dans l'effet pittoresque au lieu de le chercher dans la silhouette, et sacrifièrent volontiers l'austérité du contour aux habiletés piquantes du crayon. Ce système, qui a permis de multiplier les gravures dans un grand nombre de livres, se prêtait difficilement, il faut en convenir, à l'interprétation des auteurs anciens. Aussi parmi tant d'ouvrages illustrés qui ont été publiés de nos jours, y en a-t-il bien peu qui soient consacrés à l'antiquité, et les éditions des auteurs grecs et romains ont été dépourvues d'un élément qui prêtait tant de charme à une foule de livres contemporains.

L'opinion publique s'en émut et ce fut pour répondre à son désir que MM. Didot, auxquels on doit tant de beaux ouvrages classiques, publièrent leur charmante petite édition d'Horace et de Virgile, illustrée par M. Barrias. Nous nous rappelons la sensation que produisit, parmi les amateurs de livres, l'apparition de ces deux petits volumes, qui resteront comme des bijoux de la typographie française. L'artiste auquel on s'était adressé était un ancien prix de Rome, familiarisé par conséquent avec les chefs-d'œuvre de l'art antique, dont fourmille la ville éternelle. De plus, il était élève de Léon Cogniet, peintre mixte qui s'est toujours tenu à égale distance des ultra-classiques et de romantiques à outrance. Tous les éléments étaient donc réunis pour que la nouvelle édition d'Horace et de Virgile satisfît le goût de notre temps pour les images à effet, tout en maintenant l'élévation de style que comporte l'interprétation de pareils auteurs.

Une nouvelle tentative a lieu en ce moment, et l'*Ane d'or* d'Apulée, illustré par MM. Racinet et Bénard[1], formera certainement un des plus jolis volumes qu'on ait publiés depuis longtemps sur l'antiquité. La première partie est déjà parue et on peut la voir à la bibliothèque de l'Exposition. Le livre d'Apulée, qui a été si populaire en Italie pendant la Renaissance, a été imprimé pour la première fois à Rome en 1469. L'histoire de Psyché, qui s'y trouve racontée tout au long, a surtout défrayé l'imagination des artistes : Raphaël l'a peinte sur les murailles de la Far-

1. Paris. — Firmin Didot.

PSYCHÉ AUX ENFERS.

nésine, et en a fait en outre une suite de dessins aujourd'hui perdus et que nous connaissons seulement par les gravures d'Augustin Venitien et du maître au dé. Dans ces compositions, Raphaël, uniquement occupé de l'allégorie antique, et suivant Apulée seulement pour les circonstances du récit, se place sur un terrain absolument et purement grec, sans se préoccuper en aucune façon de l'époque où vivait l'auteur qui raconte la légende. C'est que le mythe de Psyché est en effet bien antérieur à Apulée qui vivait sous les Antonins et qui s'est fait simplement le narrateur d'une histoire que d'autres avaient déjà raconté avant lui.

L'artiste chargé d'illustrer dans son entier le roman d'Apulée, dont l'histoire de Psyché n'est qu'un épisode, devait nécessairement se rappeler le temps où vivait l'auteur, et reproduire littéralement les choses qu'il décrit et les mœurs qu'il dépeint. A l'époque des Antonins, le monde antique était dans une transformation complète. L'orient l'envahissait de toutes parts, non-seulement dans ses croyances mystiques et dans ses superstitions bizarres, mais encore dans ses usages, ses costumes et jusque dans son art. L'Égypte et l'Asie prenaient leur revanche de l'influence occidentale, qu'elles avaient subies auparavant et imposaient leurs mœurs aux peuples qui les avaient soumises par les armes. Tout ce qui venait de l'orient était à la mode, et le roman d'Apulée exprime très-nettement cette époque de transition.

Cette digression était nécessaire pour expliquer les illustrations du livre, où les formes orientales se trouvent souvent mêlées dans l'architecture à celles de la Grèce et de Rome. L'encadrement du titre atteste dès le début la préoccupation des dessinateurs sur ce mélange des styles qui est le caractère inévitable d'une époque de transition. Cette préoccupation toutefois n'est apparente que dans la décoration, car les figures, principalement dans l'histoire de Psyché, gardent toujours le caractère purement grec de la légende. Le dessinateur y a seulement introduit dans l'interprétation du texte un mode fantaisiste qui lui appartient en propre et qui donne au livre beaucoup d'imprévu et une originalité tout à fait piquante. On pourra en juger par la gravure que nous donnons et qui représente Psyché faisant visiter son palais à ses sœurs. Voici le texte : « Elle les fait asseoir, pour reposer leurs jambes de la fatigue du voyage. Puis, la vapeur d'un bain chaud ayant achevé de les remettre, elle leur fait servir sur une table magnifique les mets les plus recherchés et les plus exquis. Psyché veut un air de lyre, et les cordes vibrent ; un air de flûte, et la flûte module ; un chœur de voix, et les voix de chanter en partie. Aucun musicien n'a paru, et les oreilles sont charmées par la plus suave harmonie ; mais l'âme des deux mégères est à l'abri des attendrisse-

ments de la musique, et elles n'en songent pas moins à enlacer leur sœur dans leurs traîtres filets. » Le dessin nous montre des petits enfants ailés, les serviteurs de l'Amour, invisibles pour Psyché et ses sœurs, mais occupés de toutes parts à les servir et à leur être agréables, et, comme on voit l'intérieur du palais dans toutes ses parties, le récit d'Apulée se trouve parfaitement expliqué.

Gracieux et aimable d'habitude, le dessinateur s'élève parfois au grandiose, et la scène qui représente Psyché se rendant aux enfers sur la barque du nautonier Caron, a toute l'ampleur d'un tableau d'histoire du style le plus épuré. Il est impossible de n'être pas frappé de l'esprit vraiment poétique qui anime cette composition. Les monuments anciens représentant Psyché lui donnent habituellement des ailes de papillon, attribut de l'âme dont elle est la personnification. Psyché perd le bonheur par sa curiosité et le retrouve après avoir triomphé des épreuves qui lui sont imposées. Cette chute et cette rédemption, qui ne sont pas sans analogie avec l'idée chrétienne, répondent à une idée qui devait être fort en vogue à l'époque où vivait Apulée, qui, tout en maintenant le côté philosophique de la légende, a animé son récit par des incidents pleins de charme. Le dessinateur a fait de même, et ses croquis, tout en conservant la noblesse et l'élégance qui conviennent à des sujets antiques, prennent au besoin des accents vifs et spirituels parfaitement en harmonie avec la nature du livre. Nous regardons ce volume comme un des meilleurs livres illustrés qu'on ait faits de nos jours.

RENÉ MÉNARD.

(La suite prochainement.)



DIRCK VAN STAREN

DIT LE MAITRE A L'ÉTOILE



ARMI les graveurs qui travaillèrent en Hollande au commencement du XVIe siècle, il en est un dont le nom n'est pas connu et dont les œuvres sont tellement rares que peu de collections en possèdent, qui mérite, ne serait-ce que pour quelques planches fort estimables, d'être recommandé aux curieux. On le désigne généralement sous la dénomination de *maître à l'étoile*, et l'on explique son monogramme, formé d'une étoile placée entre les lettres D et V, par Dirck van Staren. On connaît dix-neuf pièces qui portent ce monogramme ; elles sont gravées tantôt au burin, tantôt à l'eau-forte avec une expérience qui semble indiquer une main exercée au maniement de l'outil plutôt qu'un dessinateur fort au courant des principes mêmes de l'art. Il travailla entre les années 1520 et 1544 et semble avoir profité des avis de son compatriote et contemporain Lucas de Leyde. En examinant attentivement les planches qui portent sa marque, on est tenté de supposer qu'il emprunta souvent à autrui les compositions qu'il fixait dans l'airain ; on ne saurait en effet retrouver les traces certaines d'une intelligence unique dans les inventions au bas desquelles le graveur a mis la marque que nous avons rapportée plus haut : *Saint Bernard agenouillé devant la Vierge, saint Luc occupé à peindre le portrait de la Vierge* et *le Déluge* attestent un savoir que ne sauraient annoncer les autres planches signées de ces initiales incomplétement expliquées. Dans ces planches, les meilleures de beaucoup que l'on attribue à Van Staren, on note une recherche du dessin et un désir d'exprimer la forme précise

des figures et des objets, un goût dans les ornements, qui ne se retrouvent pas au même degré dans la plupart des planches du même artiste. Par un excès de scrupule qui n'est pas habituel aux graveurs du XVIe siècle, l'artiste que l'on désigne sous le nom de Dirck van Staren inscrivit sur ses planches le jour même où il y mit la dernière main. C'est ainsi que l'on apprend que ce fut le 14 septembre 1552 qu'il termina un *Silène assis sur un tonneau*; le 3 octobre 1524, *Saint Bernard agenouillé* et le 28 juillet 1526, *Saint Luc peignant la Vierge*; la plus importante planche qu'il ait signée, *le Déluge*, porte la date de 1544, mais l'artiste a omis d'inscrire le jour où il le termina.

S'il est vrai, comme quelques auteurs l'ont prétendu, que Dirck van Staren est le même que ce peintre-verrier du nom de Dietrich dont parle Albert Dürer dans son voyage en Flandre, on s'expliquera plus aisément que le graveur ait aussi peu produit. Le maître de Nuremberg donna à l'artiste hollandais une suite complète de l'Apocalypse[1] et Dirck van Staren, ou du moins maître Dietrich, invita Dürer à dîner : « Le dimanche après l'Ascension, le peintre sur verre Thierry m'invite fort amicalement à dîner, dit Albert Dürer[2], avec plusieurs autres personnes, parmi lesquelles se trouve Alexandre, un orfévre très-riche. Le dîner est fort bon et l'on me fait de grands honneurs. »

Il est permis d'admettre que le peintre-verrier qui recevait d'Albert Dürer une série d'estampes et chez lequel le grand artiste avait été dîner, jouissait au moins de son vivant d'une vogue qui s'est vite dissipée ; on ne connaît en effet, de l'autre côté de l'Escaut, que nous sachions, aucune peinture sur verre attribuée sûrement à ce Dietrich que mentionne Albert Dürer, et l'histoire n'a pas gardé le souvenir d'un artiste hollandais de ce nom. Faute de pouvoir comparer entre elles les verrières et les estampes, nous nous contenterons de signaler le rapprochement que l'on a établi entre ces artistes dont le prénom est le même, et nous nous garderons bien de conclure.

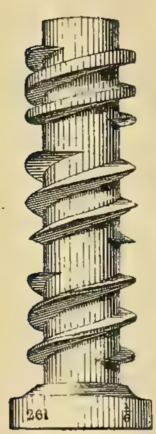
***

1. *Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas*, par Ch. Narrey. Paris, 1866, in-8, p. 123.

2. *Ibid.*, p. 133.



L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN GÉOMÉTRIQUE



On dit souvent que le dessin géométrique est l'écriture de l'industrie, et l'on a raison ; car qui peut mieux que lui rendre clairement la pensée de l'inventeur, du constructeur et de l'artiste ? Quelles phrases vaudront le plus simple croquis pour donner une idée d'une machine, d'un monument ou d'un meuble ? Et qui n'a pas été tenté de se dire, comme le coq de la fable, à la lecture de ces interminables et confuses descriptions plus ou moins techniques : « que le moindre petit dessin ferait mieux mon affaire ! »

Mais le dessin géométrique, comme l'écriture, a besoin d'être traduit. Pour qui ne sait pas lire, les plus belles pages ne sont qu'une réunion de lignes plus ou moins sinueuses, sans aucune signification ; pour qui ne connaît pas les principes des représentations graphiques, les épures, dans un grand nombre de cas, ne sont que des images plus ou moins déformées, sans rapport avec la réalité. De là la nécessité, avant d'apprendre à dessiner, ou tout au moins en même temps que l'on dessine, d'étudier les notions géométriques indispensables, comme on apprend la lecture avant d'apprendre à écrire.

Autrement, qu'arrive-t-il ? L'élève a entre les mains un dessin plus ou moins compliqué pour en faire servilement une copie plus ou moins fidèle, et si le trait est correct, si le lavis est pur, il est satisfait. Mais demandez-lui s'il se rend bien compte de l'objet représenté, priez-le de vous dire quelle est en réalité la courbure donnée par cette ellipse, par cette ligne plus ou moins sinueuse qui se reploie sur elle-même, qu'il essaye de vous expliquer comment sont disposées telles pièces dans l'espace, quel est le développement de cet escalier raccourci, et même, plus simplement, quel est le rapport de ce carrelage ou de cette mosaïque à l'exécution, interrogez-le sur tout cela, et vous serez étonné de la nullité ou de l'insuffisance des réponses.

En peut-il être autrement d'ailleurs, lorsque le travail a lieu sans méthode ? Le dessin géométrique, comme les autres sciences, doit être étudié progressivement : avant d'aborder les figures de l'espace, il faut s'exercer au tracé des figures planes, qui, elles-mêmes, doivent être précédées du tracé des lignes. Et pour chacune de ces diverses parties, il faut une explication claire et concise, dégagée des considérations théoriques inutiles ; il faut que l'élève sache le nom et les propriétés (du moins celles qui trouvent leur application dans le dessin) des lignes et des surfaces, qu'il connaisse bien les


1524
OCT 3

procédés de leur construction ; il faut qu'il se familiarise avec la notation des projections et la représentation des solides et de leurs pénétrations, pour aborder avec fruit le dessin des objets quelconques à trois dimensions.

C'est en partant de ces principes que M. Tronquoy, ancien chef des travaux graphiques aux Écoles polytechnique, des ponts et chaussées, centrale et Turgot, a composé, il y a quelques années déjà, un traité que la mort ne lui a pas permis d'achever, mais

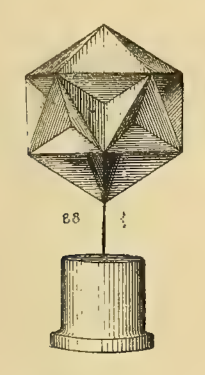


FIG. 1. — POLYÈDRE ÉTOILÉ.

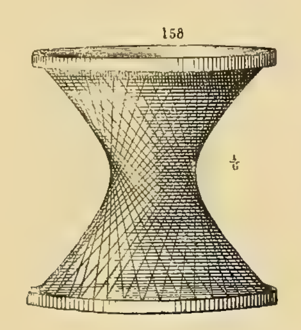


FIG. 2. — HYPERBOLOÏDE.

dont heureusement un de ses anciens élèves, M. Pillet, aujourd'hui son successeur, vient de terminer la 3e partie, en continuant les traditions du maître.

Persuadé que des planches, si claires qu'elles soient, sont insuffisantes pour permettre aux élèves d'exécuter avec intelligence toutes les constructions, — surtout quand les classes sont nombreuses et que le maître n'a pas assez de temps à consacrer à chacun, —

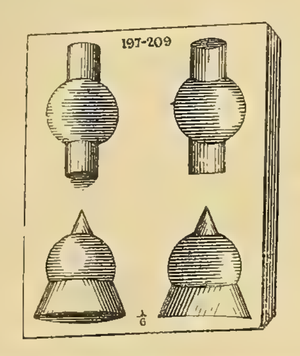


FIG. 3. — SOLIDES EN RELIEF ET EN CREUX.

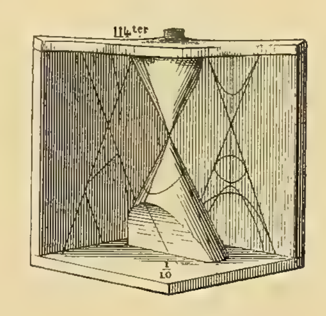


FIG. 4. — SECTIONS CONIQUES.

M. Tronquoy a résumé dans un texte tous les conseils, toutes les indications nécessaires pour bien saisir l'esprit des tracés.

La 1re partie du cours se compose de nombreux exercices sur les lignes planes et leurs combinaisons, construites d'après un croquis coté ; la 2e partie comprend les éléments des projections et la représentation des principaux corps géométriques et de leurs pénétrations, suivis de quelques notions sur l'architecture ; la 3e partie, rédigée par

M. Pillet, traite des ombres et des organes de machines; enfin, une 4e et dernière partie, actuellement en préparation, donne de nombreux détails sur l'architecture et la construction en général.

Par la simplicité et la clarté du texte, que les élèves peuvent consulter à chaque instant, et par le choix judicieux des exemples qu'ils ont constamment sous les yeux, un ouvrage ainsi conçu est appelé à rendre de véritables services à l'enseignement du

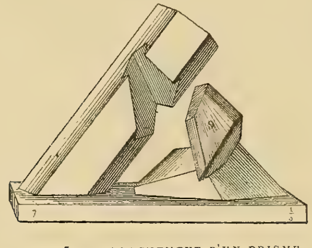


FIG. 5. — ARRACHEMENT D'UN PRISME PAR UNE PYRAMIDE.

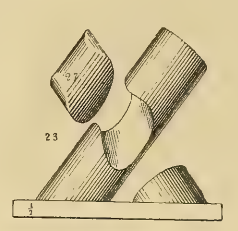
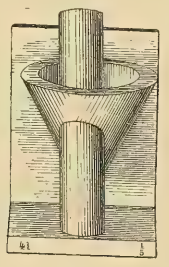


FIG. 6. — ARRACHEMENT DE DEUX CYLINDRES.

dessin. Il n'en est pas du reste à faire ses preuves; car les deux premières parties, introduites depuis plusieurs années dans les écoles et dans les cours de divers degrés de la ville de Paris, ont déjà porté leurs fruits.

Néanmoins l'éditeur, M. Delagrave, ne s'en est pas tenu là. Désireux de contribuer au développement de nos études industrielles, d'où dépend le succès dans nos luttes avec les autres pays, il a saisi avec empressement l'occasion de propager un système



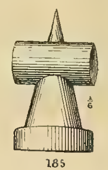




FIG. 7. — PÉNÉTRATION D'UN CÔNE CREUX PAR UN CYLINDRE.

FIG. 8. — PÉNÉTRATION D'UN CYLINDRE PAR UN CÔNE.

d'enseignement qui fera faire certainement, ainsi que l'ouvrage de M. Tronquoy, dont il est en quelque sorte le complément, un grand pas à l'étude du dessin géométrique : nous voulons parler des modèles en relief, comme on peut en voir en ce moment quelques échantillons à l'Exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.

Ceux de nos lecteurs qui ont fréquenté les écoles spéciales ont vu peut-être déjà

des modèles de ce genre dans les collections; seulement leur auteur, M. Bardin, ancien professeur à l'École polytechnique, ancien directeur de l'École centrale, après avoir essayé d'en vulgariser l'usage, les avait délaissés pour se consacrer à ses beaux travaux topographiques. Mais, à la mort de ce regrettable maître, un de ses élèves et collaborateurs, M. Muret, géomètre de la ville de Paris, ardent promoteur de sa méthode, entreprit, avec le concours de M. Delagrave, de faire pénétrer dans les écoles élémentaires,

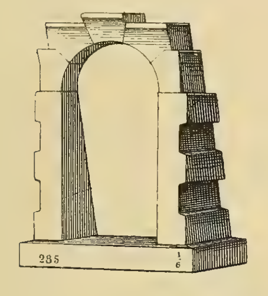


FIG. 9. — PORTE BIAISE EN TALUS.

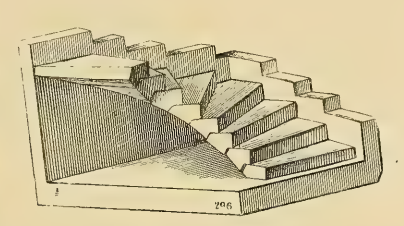


FIG. 10. — ESCALIER VIS A JOUR.

comme dans les écoles spéciales, l'usage des reliefs pour l'étude de la géométrie appliquée et du dessin industriel. Il fallait pour cela classer, modifier, développer l'ancienne collection Bardin. M. Muret, avec toute l'ardeur que donne la jeunesse, se mit courageusement à l'œuvre, et aujourd'hui, après six années de persévérants efforts, un moment compromis par les malheurs de notre pays, il présente à l'enseignement un choix magnifique de modèles, dont le succès ne peut être douteux.

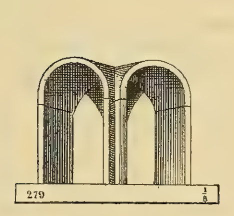


FIG. 11. — VOÛTE D'ARÊTE BIAISE.

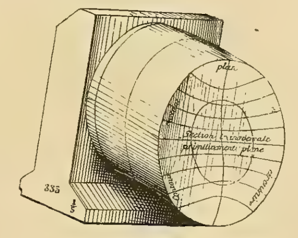


FIG. 12. — FLEXION D'UN CYLINDRE CIRCULAIRE.

L'introduction des reliefs dans les cours, en effet, facilite singulièrement l'intelligence des représentations appliquées à trois dimensions, et pour ceux qui n'en seraient pas convaincus, nous ne pouvons mieux faire que de leur mettre sous les yeux ce qu'écrivait M. Bardin lui-même.

« On sait, dit-il, comment procèdent les chimistes et les physiciens dans leurs leçons à la fois expérimentales et raisonnées. Pourquoi ne les imiterait-on pas, non-seulement

en topographie, mais encore et surtout dans la science de l'étendue figurée, où l'abstraction sépare par la pensée toutes les qualités sensibles des corps, pour ne leur en laisser qu'une seule, la grandeur? Pourquoi ne pas recourir à une collection de solides géométriques et de dessins convenablement systématisés dont la vue répétée constitue un premier enseignement qui initie les jeunes gens aux formes et aux appellations de la géométrie, aux combinaisons les plus simples de ces formes entre elles; enfin, à de nombreux résultats qu'ils n'ont pas le temps de chercher, et qu'en définitive il n'est pas indispensable de leur faire chercher? On se contenterait de les leur présenter comme des faits, et en grand nombre, parce qu'il y a de l'instruction dans la variété. On arriverait ainsi à donner promptement, et pourtant avec une solidité suffisante, des notions premières que le temps, cet élément qui manque dans toutes les écoles, ne permet pas d'exposer d'une manière dogmatique. Qui ne sait que le langage ordinaire est presque toujours insuffisant dans les questions où il s'agit de forme, de grandeur, de situation ou d'arrangement! Mais qu'on ne m'accuse pas ici de préconiser l'enseignement rapide, si souvent critiqué et souvent avec raison. Loin de moi la pensée de vouloir en imposer par une facilité purement matérielle, par une sorte de jonglerie de procédés, pour arriver à ne produire finalement qu'un résultat superficiel et sans lendemain! Si je propose un début facile et encourageant, c'est afin de faire entrer sans effort les jeunes gens dans la science et de leur donner le désir d'y pénétrer plus avant; c'est afin de les amener plus vite au travail spontané, au travail sérieux, difficile même, le seul qui produise un résultat durable, qui donne de l'initiative.

« Objecterait-on que cet appel aux sens, que cette manière de parler aux yeux peut rendre l'esprit paresseux, nuire au travail du raisonnement, ne plus laisser assez de difficultés dans l'entendement des abstractions géométriques, en un mot abaisser l'enseignement? L'expérience prouve que ces craintes n'ont rien de fondé; elle montre en même temps que les intelligences fortes s'arrangent aussi bien que les autres de ce secours matériel. En tout cas, il faut reconnaître que les sciences mathématiques et les sciences physiques prennent chaque jour un plus grand développement, et qu'il y a convenance et nécessité d'en faciliter les abords par tous les moyens. Quoi de mieux qu'un premier enseignement par les yeux qui s'adresse d'abord à l'imagination, donne à l'attention un premier degré de force, fournit des souvenirs à la mémoire et éveille les vocations? La réflexion, la généralisation et le raisonnement font le reste. Et dans ce reste, croyons-en d'Alembert: « Il y a assez de difficultés sans que nous cherchions « à les multiplier gratuitement. »

Et plus loin, s'occupant plus particulièrement de l'usage des reliefs au point de vue du dessin géométrique, il ajoutait :

« Montrer d'avance au dessinateur géomètre le résultat de ses recherches, lui en donner le sentiment, *c'est faciliter son travail* et le préparer en même temps à faire des épures sur des programmes écrits ou d'après ses propres conceptions dans l'étendue figurée à trois dimensions; c'est lui apprendre *à lire dans l'espace*, selon une expression consacrée, et à mieux comprendre plus tard les notions de cosmographie et de mécanique qui appartiennent à la science des mouvements. On pourrait même l'exercer à prendre sur les corps solides les *données numériques* qui fixent leurs dimensions et leur situation dans l'espace, et à se servir de ces mesures pour en construire les projections géométriques qui non-seulement représentent ces corps et les définissent, mais encore suffisent *pour les reproduire à toute échelle.*

« D'un autre côté, il y a un enseignement gradué, rationnel et de nature à préparer

à tous les genres de dessin, dans l'art d'observer sur la surface rigoureusement définie des solides géométriques les effets de lumière, d'ombre, de reflet et de contour apparent qui s'y manifestent, et dans l'art de rendre rapidement à l'estompe ou au crayon ces accidents d'une variété infinie et d'une netteté saisissable par l'œil le moins exercé, mais dont toutes les finesses n'ont pourtant pas été assez étudiées. En effet, les sujets ordinaires du dessin d'imitation proprement dit, considérés au double point de vue de la lumière et de la perspective, ne présentent rien qu'on ne trouve sur les *polyèdres*, ou sur les *cônes*, les *cylindres* et les *corps de révolution* de la collection des lycées, ou sur les formes si curieuses des *tores*, des *colonnes torses*, des *limons d'escalier* et des *serpentins*, en un mot, sur toutes les *surfaces de géométrie exécutées en plâtre*

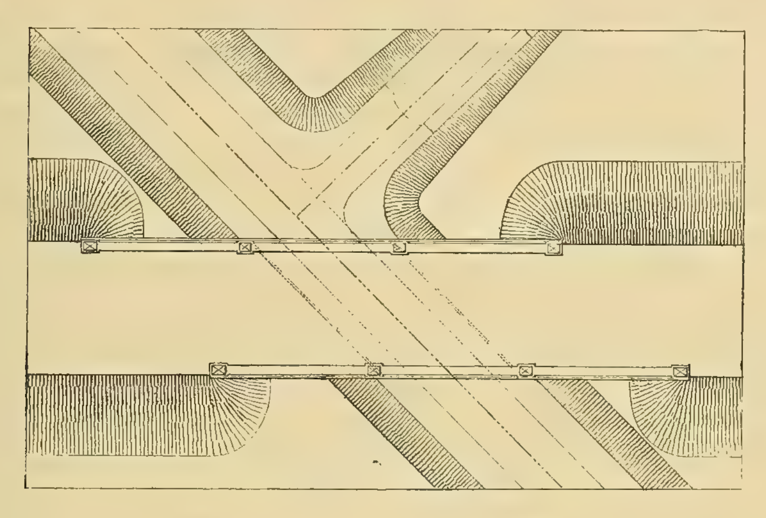


FIG. 13. — PONT BIAIS ET ABORDS.

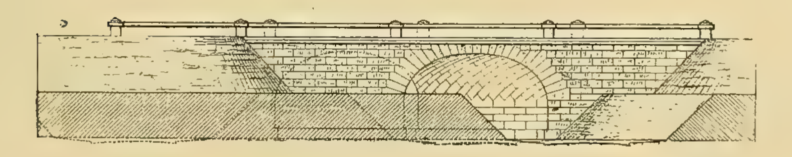


FIG. 14. — ÉLÉVATION.

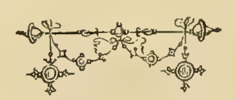
mat, convenablement posées et éclairées. Cette méthode d'observation, qui place la *lecture* des ombres sur la surface éclairée des corps géométriques avant leur *écriture* sur le papier, n'est qu'une application du principe général sur lequel repose l'établissement des nombreux modèles de mes collections. Toute simple et toute rationnelle qu'elle est, et malgré son incontestable utilité, elle est peu pratiquée. On trouve plus commode de faire copier des dessins. »

Veut-on maintenant une idée de ces collections, dont l'usage est si bien justifié par les lignes qui précèdent? Voici d'abord la série des polyèdres réguliers, reconstruits récemment sur une très-grande échelle par M. Muret, et dont les faces planes, diversement inclinées, montrent si bien les divers effets d'ombre et de lumière, suivant la direc-

tion du rayon lumineux; puis, après la collection des polyèdres étoilés, analogues à celui dont nous donnons la vignette, fig. 1, voici une autre série de 30 polyèdres *semi-réguliers*, dont les propriétés ont été étudiées par M. Catalan, et qui ont coûté une année de travail au jeune continuateur de M. Bardin; on n'en sera pas étonné quand on saura que certains d'entre eux ont jusqu'à 180 arêtes. L'art industriel tirera certainement parti de ces formes géométriques, qui donnent d'heureux assemblages de polygones réguliers. Si des polyèdres nous passons aux surfaces courbes, nous trouverons une grande variété de cylindres, de cônes, de sphères, d'ellipsoïdes, d'hyperboloïdes et de paraboloïdes, sur lesquels M. Muret a gravé, pour l'intelligence de leur génération ou de leurs propriétés, des lignes caractéristiques, comme celles qu'on peut voir sur la vignette de l'hyperboloïde, fig. 2. Un certain nombre de ces modèles, tels que la fig. 3, sont placés en *saillie* et en *creux* sur un fond, ce qui permet de bien observer les effets contraires de la lumière. Après les corps géométriques isolés, voici leurs sections et leurs combinaisons : d'abord un magnifique modèle, la fig. 4, donnant les sections coniques avec leurs projections sur trois plans perpendiculaires, puis toutes les pénétrations de la collection dite du Lycée, dont les fig. 5, 6 et 7 donnent une bien faible idée, et d'autres pénétrations élémentaires, comme la fig. 8. De la géométrie descriptive pure, si nous passons aux applications, nous trouverons un choix non moins varié dans les portes, les escaliers, les voûtes, les vis, etc., comme les fig. 9, 10, 11, 13, 14. Les constructeurs rencontrent même de curieux modèles sur les effets de la torsion et de la flexion, comme la fig. 12; et tous ceux qui désirent se familiariser avec la lecture des cartes topographiques, outre une série spéciale pour l'étude des sections horizontales ou courbes de niveau, verront un magnifique relief où sont groupées toutes les formes du terrain, comme on peut le voir sur la vignette. A tout ce qui précède M. Muret vient de joindre une série de 23 reliefs, à pièces mobiles, qui correspondent à la 2e partie du cours de M. Tronquoy, et qui rendent on ne peut plus facile l'étude des pénétrations et du lavis dont traite cette partie.

On peut juger, par cette énumération rapide et incomplète, de l'importance des collections Muret que M. Delagrave s'efforce de faire pénétrer dans l'enseignement pour le transformer, en substituant, dans une certaine mesure, comme le dit avec raison M. Bardin, le dessin d'après nature au dessin par copie, et en introduisant l'habitude des *croquis* et des *esquisses* rapidement estompées, bien plus utiles au grand nombre que ces lavis soignés qui flattent l'œil assurément, mais dont les résultats, pour les ouvriers industriels, ne sont pas en rapport avec le temps qu'ils leur consacrent.

* * *



L'Administrateur-gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

Le Rédacteur en chef : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1574]



EXPOSITION DE LILLE

Une fête motivée par le couronnement d'une statue de Notre-Dame-de-la-Treille, image en grande vénération dans la ville de Lille, a eu pour corollaire une exposition d'objets d'art religieux.

Si l'on s'en fût tenu à la lettre étroite de son titre, cette exposition eût risqué de n'être ni nombreuse ni variée, mais il est avec les programmes des accommodements, et l'on peut les élargir. Aussi tout ce qui présentait un caractère religieux, tout ce qui portait même une image religieuse a été admis. De cette façon on a exposé des tableaux dont plusieurs n'avaient que leur titre pour tout laisser-passer, ainsi que des tapisseries et des faïences, fussent-elles de simples carreaux de poêle ou des cruches, parce qu'on les avait ornés de la représenta-



tion d'une scène de la Bible ou de l'Évangile, ou même d'une simple figure de saint.

Puis, comme en outre des objets qu'il fallait protéger contre les indiscrets en les enfermant dans des armoires et des vitrines, il y en avait d'autres qui pouvaient être exposés en toute liberté, des meubles anciens avaient été prêtés pour les recevoir. De telle sorte qu'il y avait un peu de tout dans cette exposition, où les manuscrits et l'orfévrerie occupaient une place importante par le nombre comme par la valeur des pièces.

Les murs étaient couverts de tableaux, de rétables de bois peint et doré comme on en a tant taillé et enluminé dans ce riche pays de Flandre, et enfin de tapisseries.

Peinture. — Parmi les tableaux, ceux de l'école flamande dominaient, mais surtout ceux des artistes secondaires et anonymes. Or on sait que, sauf en ses commencements par les Van Eyck et à son déclin par Philippe de Champaigne, cette école ne fut rien moins que religieuse, même chez ses maîtres les plus illustres.

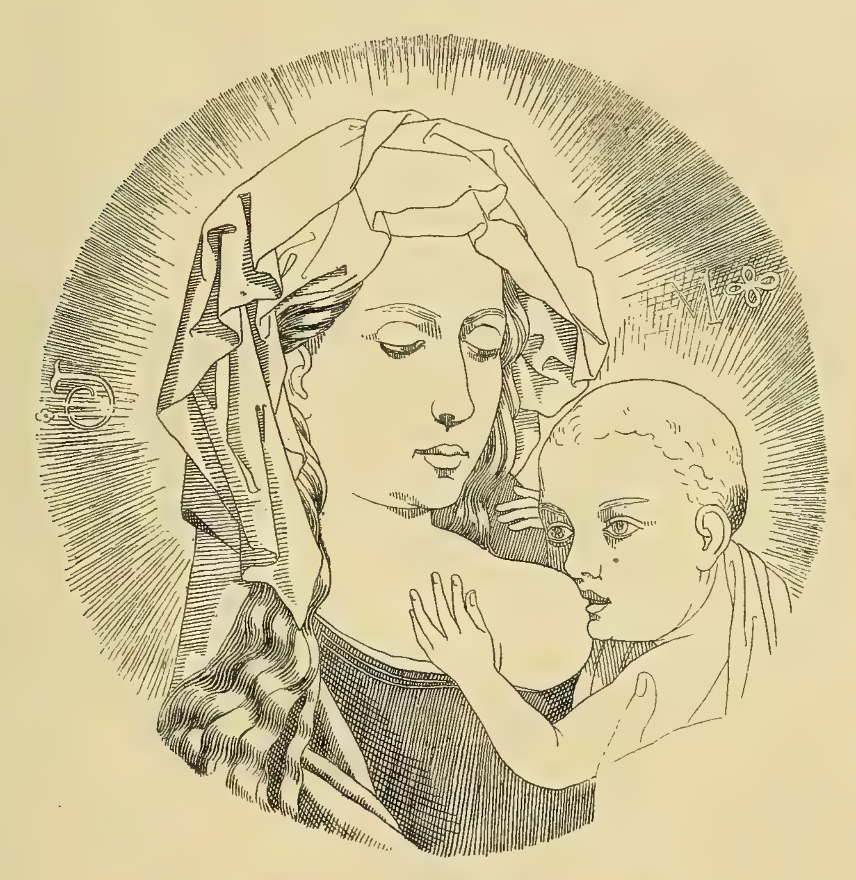
A défaut du chef, un de ses disciples les plus immédiats représentait l'ancienne école par un médaillon sur bois dont la bordure avait été profilée dans l'épaisseur du panneau lui-même. La Vierge allaitant l'enfant Jésus y est représentée en buste. La Vierge aux grands traits, grave et quelque peu sévère, aux carnations brunes, coiffée d'un ample voile blanc aux plis cassés, et vêtue d'une robe d'un bleu foncé, vue de trois quarts, regarde l'enfant qui d'une main caresse le sein auquel il est suspendu. Le tout s'enlève sur un fond rouge. Ce panneau, qui fait partie du riche cabinet de M. A. Desmottes, d'un artiste intermédiaire entre Van Eyck et Memlinc, est à notre avis une des œuvres les plus aimables de l'art flamand du xve siècle.

M. Delaherche avait envoyé de Beauvais une charmante gouache sur soie de quelque disciple de Memlinc, qui a répété deux fois le même sujet, mais avec quelques variantes suivant le goût de l'acheteur. Le sujet est encore la Vierge allaitant l'enfant Jésus. Dans la gouache de M. Delaherche le sein est entièrement nu. Il est un peu moins indiscrètement découvert dans la réplique appartenant à M. Van der Cruisse de Waziers; il est presque entièrement voilé — par un repeint peut-être — sur celle qui appartient à l'hôpital Saint-Sauveur de Lille. Nous soupçonnons les saintes filles qui dirigent l'hôpital de s'être effarouchées de ces nudités si innocentes cependant.

Ce fait de la réunion de trois exemplaires du même sujet, peints par la même main et sur le même modèle, petite tête ronde de Flamande se

détachant sur un fond rouge ponctué d'or, est excessivement curieux à noter, surtout à cause des quelques différences qu'on y remarque.

Le même M. de Waziers, qui possède aussi quelques magnifiques manuscrits, a exposé une tête de vieille femme à ample coiffe de lin, fragment probable de quelque volet de triptyque. Ce panneau un peu



VIERGE DE L'ANCIENNE ÉCOLE FLAMANDE.

usé, mais modelé avec une grande finesse dans des tons ambrés, est attribué à Christ Amberger. Nous n'y contredirons point, ne connaissant point d'œuvre de ce peintre, mais nous nions absolument l'attribution qui en ferait honneur à Holbein.

Deux petits médaillons peints sur cuivre avec des colorations pâles par quelque disciple d'Albrecht Dürer, qui appartiennent à M. Ozenfant, de Lille, et qui représentent, l'un le Christ et l'autre la Vierge, nous mènent

aux Puys d'Amiens. Ces tableaux, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler à propos de l'exposition archéologique d'Amiens, en 1860 [1], procèdent en effet de l'école de Nuremberg. Mais chaque panneau offre deux tendances d'art bien différentes.

On sait quelle est la composition de ces tableaux consacrés à la glorification de la Vierge.

Dans la partie supérieure, la Vierge est entourée d'une nombreuse assemblée de personnages religieux, allégoriques ou historiques. Dans le bas sont le donateur, sa famille et une foule de personnages membres probablement ou patrons de la confrérie du Puy-Notre-Dame. Or la partie supérieure est dessinée avec une liberté d'allure et une fantaisie où il est difficile de ne point reconnaître une influence d'Albrecht Dürer, tandis que la partie inférieure est peinte avec une précision et une sincérité qui feraient croire à un autre exécutant, si l'on ne découvrait de ci et de là quelque page éveillé porteur d'un écu d'armoiries touché avec tout l'esprit des personnages de la partie allégorique. Les Puys de 1518-1519 et 1520 que l'évêché de Lille avait envoyés à l'exposition sont certainement de la même main, et il est étonnant qu'aucun document n'ait conservé le nom de l'artiste qui avait su donner une allure si particulière à ces premières manifestations de la Renaissance française, car le dessin et la couleur sont essentiellement français dans ces précieuses peintures.

Le Puy de 1525, qui porte la date de MV^cXXVI, est d'une main plus libre encore mais moins savante.

Un assez long intervalle de temps sépare les quatre panneaux que nous venons de citer de celui de 1603, où le roi Henri IV est représenté parmi les donateurs. Ce tableau, par sa composition et par son exécution, est presque identique à celui qui appartient à M. A. Cottier et qui est exposé aux Champs-Élysées parmi les documents du XVIe siècle relatifs à l'histoire du costume.

Nous citerons enfin le Puy qu'Antoine de Lamorlière, le plus ancien des historiens d'Amiens, donna en 1618. Les figures y sont de grandes proportions, mais le tableau est couvert de tels repeints et si maladroits que l'œuvre primitive a presque partout disparu, sauf dans la figure du donateur.

Ce tableau nous conduit au maître de Nicolas Poussin, à Quentin Varin, qui est, ainsi que ceux de son époque, un artiste si maniéré que son élève a dû exercer contre lui une bien puissante réaction pour lui ressembler si peu.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. VII.



PORTRAIT ET NATURE MORTE, PAR DAVID BAILLY.

L'un des tableaux de Quentin Varin est un calvaire signé *Q. Varin inveniebat et pingebat 1614.*

L'autre est un Christ au tombeau signé d'une façon un peu différente, mais non daté : *Q. Warin inve et pingebat.*

Le premier, qui appartient à l'église Saint-Gilles, d'Abbeville, est cité par M. le marquis de Chennevières, dans ses *Recherches sur la vie de quelques peintres provinciaux.* Dans le second, qui appartient à M. Delaherche, les figures sont de petites dimensions, mais dénotent plus que dans le premier une influence italienne très-prononcée. C'est de F. Baroci que procède Q. Varin, mais avec des colorations plus intenses, et cette influence semble démontrer que pendant sa vie errante le maître du Poussin dut franchir les Alpes.

Malgré son nom il faut reconnaître un Hollandais dans David Bailly, né à Leyde en 1584, qui peignit en 1651 un tableau mi-partie portrait, mi-partie nature morte, dont M. Paul Mantz a déjà parlé dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1] à propos du « Cabinet de M. A. Dumont à Cambray ». Tout ce qu'on y voit est très-habilement traité, mais avec quelque sécheresse et sans grand souci d'un effet d'ensemble.

Ce tableau était classé comme œuvre religieuse, parce que, un crâne y figurant à côté d'une chandelle qui s'éteint et de bulles de savon qui crèvent, on y a vu une allusion philosophique aux vanités humaines. La même pensée avait fait également admettre deux autres tableaux du même genre envoyés par M. L. Gauchez : l'un attribué à E. Kallier, l'autre à Jan Davidz.

M. L. Gauchez avait encore envoyé deux œuvres bien plus importantes : les deux admirables vierges de l'école florentine que la *Gazette des Beaux-Arts*[2] a publiées.

La Vierge au rosier attribuée à Spinello Aretino nous semble se rapprocher plutôt de Sandro Botticelli que du Giotto, dont Spinello fut un disciple arriéré. Quant à la *Vierge à l'églantine,* qu'elle soit de Domenico Ghirlandajo ou du Pollajolo, elle est un chef-d'œuvre de grâce. Avec cette adorable tête l'art florentin du xve siècle s'humanise et se fait aimable.

A cette même école appartient une Vierge vue de trois quarts, aux carnations claires d'un ton verdâtre, exposée par M. A. Desmottes, qui avait également envoyé un tout petit triptyque de l'école de Giotto, où la Vierge entre saint Jean-Baptiste et la Magdeleine est très-finement peinte au milieu d'ornements de bois doré.

1. 1re série, t. VIII, p. 306.
2. 2e série, t. IX.

Manuscrits a miniatures. — Pour suivre un ordre logique, nous aurions dû faire comme le catalogue rédigé par M. le chanoine Van-Drival, et commencer par les manuscrits, qui seuls représentent l'art de la peinture pendant une grande partie du moyen âge.

Mais ce catalogue n'ayant pas lui-même toujours classé les objets suivant un plan bien arrêté, qu'il est d'ailleurs très-difficile d'établir, il nous est bien permis d'en intervertir l'ordre en quelques points.

Les manuscrits à miniatures étaient en grand nombre, de toutes les époques et des mieux choisis. Les plus anciens, qni ne remontent guère au delà du xi[e] siècle, ce qui leur donne une antiquité assez respectable, appartiennent, l'un à la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer, l'autre à celle d'Arras. Ce sont deux évangéliaires écrits en lettres d'or, le second sur parchemin teint en pourpre. Leurs belles lettres ornées, qui suivant l'habitude remplissent toute la page, montrent la combinaison ordinaire des entrelacs et des têtes de dragon, que l'ornementation carolingienne semble avoir empruntée à l'art des moines qui, du vii[e] au ix[e] siècle, sortirent de l'île d'Iona pour évangéliser l'Irlande et l'Écosse et descendre en Allemagne avec saint Boniface.

Dans une *Vie de saint Waast*, de la Bibliothèque d'Arras, tracée au commencement du xi[e] siècle par le scribe Albertus, l'or devenu plus rare a été remplacé par le vermillon sur la pourpre des pages. Aux entrelacs des encadrements et des capitales s'ajoutent déjà des feuillages enroulés en cornets dentelés qui iront s'épanouissant à mesure qu'on avancera vers le xii[e] siècle.

Ces trois manuscrits, mais surtout les deux premiers, brillent par l'éclat de leur coloris et l'élégance de leurs décorations, au milieu des œuvres barbares et pâles de l'époque antérieure.

Les manuscrits du xii[e] siècle font défaut, et plusieurs parmi ceux du xiii[e] sont surtout remarquables par la finesse du vélin et la beauté de l'écriture, vrais bijoux calligraphiques que possèdent M. V.-S.-C. de Wasiers, les RR. PP. jésuites de Lille, M. d'Estreux de Beaugrenier, à Valenciennes, le séminaire de Namur, et M. Charvet.

L'Apocalypse de M. Ed. de Coussemaker est de la même famille que le beau manuscrit français de la Bibliothèque nationale, qui nous semble de la même main que celle qui était exposée au palais du Corps législatif par M. Blin de Fontenay, non loin d'une autre un peu moins ancienne que possède M. A. Firmin Didot. Le texte y est en français du xiii[e] siècle, et les nombreuses illustrations, énergiquement dessinées à la plume, sont très-légèrement coloriées. Certains de ces dessins sont d'un grand intérêt pour l'histoire du costume civil, ainsi que celles d'une

autre *Apocalypse* du XIVe siècle, qui appartient au séminaire de Namur, et dont le texte est en latin.

Il semble qu'il y ait eu un atelier d'enlumineurs et de scribes qui se soit voué à la reproduction de ce commentaire de *l'Apocalypse*, et qui ait fixé le canon de ses illustrations, qui se reproduisent presque identiquement pendant deux siècles, sauf les différences de style.

Nous trouvons plusieurs manuscrits très-intéressants du XIVe siècle.

C'est d'abord un Livre d'heures dont la miniature la plus remarquable



CAVALIER DE L'APOCALYPSE.

représente, aux pieds de sainte Catherine, la personne qui le fit exécuter. Les carnations sont modelées en rose clair, comme dans les miniatures anglaises. Mais certaines parties du texte indiquent une origine flamande. Le style d'ailleurs est celui que l'on est accoutumé à reconnaître comme bourguignon. Les figures se détachent sur un fond diapré ou quadrillé, et les fleurons des marges montrent quelques particularités comme des feuilles à trois lobes arrondis, portées sur des stipules très-déliées, qui donnent beaucoup d'intérêt à ce livre possédé par M. le baron de Morgan.

Un autre manuscrit, qui appartient à M. Benvignat, architecte à Lille, exécuté dans le même style et avec les mêmes colorations, porte un certificat d'origine dans le sceau et les emblèmes bourguignons qui

accompagnent une figure de saint André. Le rabot et le niveau sont des protestations de Philippe le Hardi contre le bâton noueux du duc d'Orléans.

M. V. der C. de Waziers avait prêté un livre de la *Politique* d'Aristote d'un intérêt extrême pour le costume. Ses miniatures, de la fin du XIVe siècle, représentent, en effet, toutes les classes de la société. Le peintre a opposé dans deux pages, d'un côté la tyrannie, l'oligarchie et la démocratie, figurées chacune par trois personnages présidant à des massacres



CAVALIER DE L'APOCALYPSE.

et à des supplices; de l'autre, la royauté, l'aristocratie et la timocratie, c'est-à-dire le gouvernement des censitaires, qui font régner le bon ordre, livrées à des colloques qui semblent très-animés.

Ailleurs, la démocratie n'est point figurée par quelque vilain dépenaillé qui ameute le populaire, mais par un homme d'armes, de tenue militaire très-correcte, accompagné d'un page qui porte son heaume. Celui-là harangue la foule, afin d'en devenir le maître.

Sous le règne de la bonne police on voit le paysan labourant un champ, tandis que sa femme file tranquille à la maison. Cet Aristote, translaté de latin en français par Me Nicolas Ovesmes, chapelain et précepteur de Charles V, doit avoir été fait pour le roi vers 1360. Il montre, en effet, Me Nicolas offrant son livre à son élève couronné; et, chose remar-

quable, mais qui se retrouve sur les manuscrits de la même époque et de la même origine royale, la miniature qui représente l'offrande du livre se trouve circonscrite par un filet aux trois couleurs nationales : bleu, blanc et rouge, au-dessus de l'écu d'azur, aux fleurs de lis sans nombre.

Un *Pentateuque* italien du XIVe siècle, appartenant à la Bibliothèque d'Arras et orné d'un grand nombre d'illustrations, est excessivement intéressant pour l'histoire de l'art de la miniature. Il en offre, en effet, à tous les degrés d'avancement, et montre en outre le peu de goût que les artistes d'au delà des Alpes avaient pour l'enluminure. Dans les premières miniatures, en effet, les seules qui soient achevées, les personnages dessinés et modelés en bistre gris, peut-être à la plume de roseau, se détachent sur un fond d'or ou quadrillé. A mesure que l'on avance, les fonds sont de moins en moins avancés, et à la fin du livre on ne voit plus que des esquisses traitées d'une main très-habile : dessins qui plaisent mieux ainsi, le plus souvent, que si on les eût achevés.

Des heures in-folio de la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer, d'une époque quelque peu postérieure, offrent le même sujet d'étude. Bien qu'elles laissent deviner une influence italienne, nous les croyons françaises.

Parmi les nombreux livres d'heures du XVe siècle, nous en signalerons deux qui doivent avoir été enluminés par le même peintre, car dans chacun d'eux la même Vierge avec l'enfant Jésus est représentée en buste portée sur un croissant. Dans l'un, qui appartient à M. J. de Vicq, de Lille, la dame qui a fait exécuter le livre est représentée à genoux, accompagnée de ses trois filles sur le feuillet en regard de la Vierge.

Un « Traité des quatre dernières choses, translaté de latin en françois » par J. Mielot, chanoine de Saint-Pierre de Lille, par ordre de Philippe le Bon, en 1453, représente dans son frontispice, miniature en grisaille, J. Mielot assis devant son pupitre, dans un intérieur du XVe siècle. Le plancher est couvert d'un paillasson sur lequel dort le chat du chanoine. Ses livres d'étude sont portés sur un pupitre conique qui peut tourner sur son pied.

Ce manuscrit appartient à M. V. der C. de Wasiers, ainsi qu'un in-folio de l'*Histoire de la Toison d'or*, dont un chapitre est représenté dans une grande miniature d'un dessin fait quelque peu de pratique.

Le même amateur possède un Missel d'Amiens, imprimé à Rouen en 1506, « tant en papier qu'en bon parchemin », pour François de Halouin, chanoine, évêque d'Amiens. Toute la décoration est exécutée à la main et les miniatures en sont généralement fort belles.

Parmi les imprimés qui ont voulu supplanter les manuscrits en les

imitant, nous mentionnerons la Bible sur vélin des RR. PP. jésuites de Lille, qui possède quelque célébrité dans l'histoire de l'imprimerie. Elle a été imprimée par « Petrus Schoiffer de Gernsheym ».

Nous mentionnerons surtout une traduction hollandaise du *Speculum humanæ salvationis* de Vincent de Beauvais, qui appartient à la bibliothèque de Lille. Cet incunable aurait été imprimé en caractères mobiles de métal, avec figures sur bois au frotton, entre les années 1423 et 1430. Il serait alors antérieur de quelques années aux essais de Gutenberg.



COMPAGNONS DE SAINT JEAN (APOCALYPSE).

Nous avons pris grand plaisir à feuilleter un manuscrit sur papier appartenant à Mme Lacoste, où est écrit et figuré « *le Mistère par personnaiges de la Vie, Passion, Mort, Résurrection et Ascention de Notre-Seigneur JÉSUS-CHRIST, en vingt-cinq journées, avec les histoires de chacune d'icelles, avec la figure du Téatre, lequel Mistère fut jouet triumphalement en la ville de Valenchiennes, 1547...* »

Ce manuscrit a été enluminé par Hubert Cailleau, qui déclare à la fin du volume avoir fait le hourdement du théâtre tel qu'il est figuré au fron-

tispice et avoir joué le rôle de quelques personnages secondaires, notamment de l'un des rois mages.

Nous avons peine à comprendre comment sur un hourd où sont figurés à la file les différents lieux où se passe le mystère de la Passion, depuis le jardin du Paradis jusqu'à la gueule de l'Enfer, pouvait se développer l'action longue et diffuse, avec toute sa machination qui, pendant vingt-cinq journées, tenait attentifs les bons bourgeois de Valenciennes. Quand même le mot *journée* ne signifierait que ce que nous entendons aujourd'hui par tableau, la disposition du théâtre est encore difficile à comprendre.

On décorait encore des manuscrits au XVII[e] siècle, témoin celui qui relate la tenue du quatrième chapitre provincial des frères prêcheurs réuni à Douai le 10 mai 1631, que possède le savant historien de la musique au moyen âge, M. Ed. de Coussemaker, de Lille.

Il est vrai que les enlumineurs Waast-Bellegambe et Bon-Lenglet, maîtres peintres à Douai et élèves de Rubens, se sont servis de couleurs à l'huile. Signalons la signature du premier, qui consiste en un rébus formé d'un croissant (*Bell* en flamand) et d'une jambe.

ALFRED DARCEL.

(*La suite prochainement.*)



MUSÉE NATIONAL DE STOCKHOLM[1]

ÉCOLE FRANÇAISE.



E Musée contient de nombreux et fort remarquables spécimens de notre école du XVIIIe siècle. J'ai dit pourquoi au début de ce travail; je n'y reviendrai pas; je ferai seulement remarquer le fâcheux silence du catalogue à propos de l'origine et de la provenance de ces tableaux. Un mot, une indication, eussent pu mettre sur la voie de renseignements plus explicites et faciliter une généalogie complète.

Quoique le catalogue enregistre trois toiles au compte du Poussin, il est presque superflu d'assurer qu'aucune n'appartient au grand maître normand et ne rappelle sa manière.

Je n'en dirai pas autant de Claude Lorrain. Des quatre toiles qui lui sont attribuées, il y a au moins deux : *Paysage au bord de la mer, Effet du soir*; *Forum romain, Effet du soir* qui m'ont paru authentiques. Je dis « qui m'ont paru », l'élévation où elles sont placées ne m'ayant pas permis de les étudier à loisir. Ce que je puis affirmer, c'est que toutes deux, malgré des détériorations au *Paysage*, sont magnifiques, composées avec ce parti-pris, exécutées avec cette simplicité dont Claude a le privilége, baignées dans cette atmosphère chaude et lointaine où il fait fuir ses horizons. Le *Liber veritatis* ne donne rien qui les rappelle. La composition du *Paysage au bord de la mer* m'a remis en mémoire un

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X p. 246 et 398.

autre tableau de Claude, en très-mauvais état, que j'ai signalé jadis au Musée de Grenoble.

De Claude Lorrain nous tombons à Pater, et, quel que soit le mérite de Pater, la chute est lourde. L'élève de Watteau nous offre des *Jeunes Femmes au bain,* réplique originale et charmante (hélas! oui, charmante), d'une composition bien connue, et qu'ont répétée presqu'en se copiant Pater et Lancret. La collection Lacaze, au Louvre, en possède une, mais avec moins de personnages que celle de Stockholm.

Lancret, trois tableaux : *la Patineuse*, *l'Escarpolette*, *le Colin-Maillard*. *La Patineuse* est de demi-grandeur, en pied. Elle pose le pied gauche sur le genou droit de son galant placé à droite, qui lui rajuste son patin. Sous le titre de *l'Hiver*, Larmessin a gravé un tableau composé de trois personnages dont les deux du fond sont identiques à ceux du tableau de Stockholm. — *L'Escarpolette* n'a pas été gravée. — *Le Colin-Maillard* répète, avec peu de différences, un autre tableau de Lancret, également gravé par Larmessin, sous le titre de *Jeu de cache-cache mitoulas*. Les catalogues de vente, de 1740 à 1760, ne m'ont rien appris sur l'origine et les aventures de ces trois jolies productions.

Noël-Nicolas Coypel, fils de Noël Coypel. Le *Jugement de Pâris.* Ce n'est pas un chef-d'œuvre. Il est surtout curieux à cause de la signature : *N.-N. Coypel, 1728.* Le Louvre ne possède rien de cet artiste, et il n'y a pas à le regretter.

Lemoyne. *Vénus et Adonis.* Vénus et un Amour cherchent à retenir le beau chasseur. A droite, un autre Amour tient deux lévriers en laisse. Dessin facile, expédié et sans caractère, couleur claire et agréable. Signé : *Le Moyne, 1729.* Non cité dans la vie du peintre écrite par Caylus, Il est fort probable que ce tableau faisait pendant à celui de la collection Lacaze, représentant *Hercule et Omphale* (n° 225 du cat. Reiset). Ce sont les mêmes dimensions. *Hercule et Omphale* est daté de *1724.*

Rigaud. *Le cardinal Fleury.* Vu jusqu'aux genoux, de grandeur naturelle, vêtu de rouge. Il est assis dans un grand fauteuil, les deux mains portant sur un des bras. A droite une table. Magnifique portrait peint en 1728 et gravé en 1730 par Drevet, le frère. Il fut envoyé en cadeau à la cour de Stockholm, après l'entrée du cardinal au ministère.

C'est sans doute au même moment que sera arrivé dans les collections de la couronne le beau *Portrait de Louis XV enfant,* par Largillière. Une bordure en bois sculpté et doré, d'un goût et d'une richesse incomparables, encadre dignement cette belle œuvre.

En furetant les Musées de province, j'avais déjà rencontré le nom et



BOUCHER PINX^t — POILVIN SC.

TRIOMPHE DE GALATHÉE

(Musée de Stockholm)

Gazette des Beaux Arts. — Imp A. Salmon Paris.

les œuvres de Julliar à Tours et à Montpellier. Il peignait des paysages qui tiennent à la fois d'Oudry et d'Hubert Robert. Mais tout agréables qu'ils soient, je reconnais que la postérité a été équitable en ne se préoccupant pas de Julliar. Les deux *Paysages* de Stockholm sont ce qu'il a fait de mieux à ma connaissance. Ils sont signés : *J.-N. Julliar fecit. Frascati 1750*; le second *J.-N. Julliar fecit. Rome 1751*. Ses prénoms étaient Jacques-Nicolas. Reçu académicien le 28 juillet 1759, il mourut à Paris le 10 avril 1790, à soixante-quinze ans.

Gougenot, dans la *Vie de Jean-Baptiste Oudry*, insiste sur l'intimité qui existait entre l'artiste et le comte de Tessin[1]. On comprend donc pourquoi le Musée possède de nombreuses et très-remarquables toiles de cet éminent *animalier*. Elles sont au nombre de onze, dont voici les plus remarquables. — *Instruments de musique*. Sur un socle en pierre, un singe tenant un violon. En bas, un coq auprès d'un rosier chargé de fleurs, une poule et ses poussins. Signé : *J.-B. Oudry, 1719*. — *Fleurs et Fruits*. Daté de 1721. Une de ces charmantes toiles qu'Oudry appelait modestement des *devants de cheminée*. — *Le Lion et le Moucheron*. Daté de 1735. Un des tableaux exécutés pour la suite des Fables de La Fontaine, lorsqu'en 1734 Oudry eut pris à bail la manufacture de tapis de Beauvais. Exposé au Salon de 1737. — *Nature morte*. Sur un tapis de Perse, une soupière en argent, un lièvre mort et d'autres pièces de gibier. Salon de 1743. —*La Chasse au cerf*. La bête aux abois est entourée de chiens. Tableau de grande dimension en largeur ; le meilleur des Oudry du Musée. Égal comme qualité à ceux qui décorent le palais de Fontainebleau. Figurait au Salon de 1751.

Jean Restout. *Portrait de son fils*, de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux, de profil tourné vers la gauche. L'enfant est assis à une table devant une jatte de lait. Signé : *Restout, 1736*. Jolie peinture, facile, agréable, vivement et fermement enlevée. On sent que le cœur du brave artiste battait plus fort en reproduisant les traits de son baby. Le baby, c'est Jean-Bernard Restout. Né en 1732, il avait par conséquent quatre ans quand il posait devant son père. Membre de l'Académie en 1769, il mourut à Paris en 1797.

Après le Louvre, et peut-être sur la même ligne, c'est certainement à Stockholm qu'il faut voir Boucher. Je ne connais pas d'autre Musée qui puisse donner une aussi haute idée de la fécondité d'imagination, de l'incroyable facilité, de la science décorative, du charme de coloris qui ont fait la réputation de Boucher. Évidemment cet homme était artiste

1. *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie royale*. Tome II, p. 373.

jusqu'au bout des ongles. Il était admirablement doué. Ce qui lui a manqué pour être un grand artiste, c'est d'abord le sens élevé de l'art; ensuite plus d'études sérieuses d'après la nature; moins de facilité en un mot. Si l'art se borne à la reproduction du joli, du coquet, Boucher est un Michel-Ange. Il est resté Boucher, et personne ne s'en plaint.

Je n'ai pas à décrire les tableaux suivants dont le titre indique le sujet : *Vénus à la toilette.* La déesse est entourée des trois Grâces qui s'empressent autour d'elle. A ses pieds l'Amour. Signé : *Boucher, 1746.* Gravé par Duflos. — *La Toilette.* Un des rares tableaux consacrés à la reproduction de sujets contemporains. A droite, une jeune élégante en peignoir blanc est assise de profil devant son miroir et se détourne vers une marchande agenouillée au centre et vue de dos, qui lui présente des cartons remplis de fanfreluches. Sur un fauteuil rouge, un chat blanc endormi. Signé : *Boucher, 1746.* Gravé par Gaillard sous le titre de la *Marchande de modes,* ce tableau figurait à la vente Prousteau, en 1769 (n° 53), où il fut payé 45 livres, par Basan, qui n'était qu'un prête-nom. — *Pensent-ils aux raisins?* Dans un paysage d'opéra, une bergère assise au pied d'un arbre et tenant au bras un panier de raisins en présente un grain à un berger couché à ses pieds. Moutons, deux chèvres; au fond une cabane. Signé : *Boucher, 1747.* Gravé par Lebas, qui a dédié sa gravure à M. Horleman, surintendant des bâtiments du roi de Suède. M. Horleman était chargé par la reine Louise Ulrique de ses acquisitions artistiques. — *Léda et le Cygne.* Un des meilleurs de la collection. Signé : *Boucher;* sans date. — *Vénus et les Grâces au bain.* Même sujet que le remarquable tableau du Louvre avec un plus grand nombre de figures, mais une exécution plus expédiée. Tableau octogone ayant servi de dessus de porte. Pas de signature. — *Triomphe de Galatée,* ou la *Naissance de Vénus.* Grande composition mythologique, nombreuses figures, ciel clair, lumineux et souriant, confondant ses tons de turquoise rosée avec le léger azur de la mer; exécution moins lâchée que d'habitude. Signé : *Boucher, 1740.* Le cadre, en bois sculpté, est magnifique. Un des plus remarquables Boucher que je connaisse. Gravé par le peintre lui-même, et acquis en 1740 par le comte de Tessin, au prix de 1,600 livres. Il occupe la place centrale au milieu du panneau et justifie cet honneur.

Le livret attribue huit toiles à Claude-François Desportes le fils (1695-1774). Au moins pour les trois que je vais citer, je crois qu'il se trompe et qu'il faut les restituer à François Desportes le père, né en 1661, mort en 1743. Dans la vie du père, écrite par le fils et lue devant l'Académie, le 3 août 1748, Claude-François dit en propres termes que son père a beaucoup travaillé pour le comte de

Tessin. C'est une présomption en faveur de mon opinion. Une autre preuve encore plus convaincante, est l'identité d'exécution entre les tableaux du Louvre et ceux de Stockholm. Voici les plus importants : *Les Apprêts d'un déjeuner.* Tableau en largeur. Signé : *F. Desportes,* 1729. — *Animaux morts et Fruits.* Dans une magnifique soupière d'argent des pêches qui réfléchissent leur carnation veloutée dans deux plats d'argent appuyés sur un dressoir de chêne. A droite, un vase de vermeil ciselé et deux faisans morts. Fort belle œuvre faisant pendant à la précédente. — *Chienne blanche en arrêt devant un faisan.* Daté de *1731.* Nous connaissons cette chienne par les tableaux du Louvre. Elle faisait partie de la meute du roi et se nommait *Folle, Mite* ou *Tane.*

Natoire. *Jupiter dans les nues.* Il presse Junon dans ses bras. Autour du groupe trois Amours dont un enlace le cou de l'aigle. Beau panneau décoratif. Signé : *Natoire, 1745.*

Le Musée possède dix tableaux de Chardin, parfaitement authentiques et dont voici la liste sans description. Leur titre et les gravures qui en ont été faites suffiront à les rappeler à la mémoire de quiconque est familiarisé avec l'école française du siècle dernier. —*L'Ouvrière en tapisserie* et l'*Étude du dessin,* pendants gravés par Flipart en 1757. — *La Blanchisseuse* et *la Fontaine,* gravées par Cochin. *La Fontaine* est datée de *1733.* — *La Toilette du matin.* Gravée par Le Bas en 1741. La planche est dédiée au comte de Tessin. — *Le Benedicite.* Gravé par Lepicié en 1744. — *La Mère laborieuse.* Gravée par Lepicié. — *Les Amusements de la vie privée.* Gravés par Surugue en 1747. La planche est dédiée à Mme la comtesse de Tessin. — *L'Économe.* Gravé par Le Bas en 1754, avec cette indication : « Tiré du cabinet du roi de Suède. » — *Nature morte.* Lièvre suspendu, bassin de cuivre ; à terre un coing et des châtaignes. Signé : *C. D.*

On voit que plusieurs de ces tableaux ont été exécutés pour la Suède à la demande du comte de Tessin. Les autres sont des répliques de compositions bien connues et que l'on retrouve fréquemment soit au Louvre même, soit chez des amateurs particuliers et jusque dans la galerie Lichtenstein à Vienne. Tous sont authentiques, aucun n'est remarquable. Soit — pour les tableaux commandés pour la Suède — que Chardin, calculant sur l'éloignement et sur l'absence de goût qu'il supposait aux Suédois, n'ait pas apporté à l'exécution tout le soin dont il était capable ; soit — pour les répétitions de tableaux connus — qu'il travaillât avec lassitude et ennui, il n'en est pas moins vrai que tous sont peints dans une gamme plate, blanche et lourde, exceptionnelle chez Chardin. En outre, *la Blanchisseuse* et *la Fontaine* sont dans un état de détérioration

qui fait peine à voir. La peinture s'est fendue et grippelée comme si elle avait été soumise à l'action d'une grande chaleur. Il est probable que ces deux toiles auront été placées près d'un de ces poêles suédois qui ressemblent à des monuments, et s'y seront cuites tout doucement. Mais pour une raison ou pour une autre, elles sont absolument perdues.

M. Lagrange, dans la *Vie de Joseph Vernet*, nous apprend qu'en 1771 l'artiste reçut dans son atelier au Louvre la visite du roi de Suède. A la suite de cette visite, furent acquis les tableaux suivants : *Pêche au clair de lune*, *Marine au soleil levant*, *Départ pour une promenade en mer*, *Marine par un temps calme*, *Tempête*. Vernet en a fait de meilleurs qui heureusement sont restés en France; mais ceux de Stockholm suffisent à donner aux amateurs suédois une juste idée du talent facile de notre premier peintre de marines.

Quoique né en France (Strasbourg 1740) et membre de l'Académie de peinture (1767), Jacques-Philippe Loutherbourg est peu connu chez nous. Il quitta la France vers 1770, fut nommé membre de l'Académie de Londres en 1779 et alla mourir à Chiswick, le 11 mars 1812. C'est à l'hôpital de Greenwich que se trouvent ses principales compositions. Élève de Casanova, son talent un peu faible rappelle à la fois la manière de son maître et celle de Vernet avec un arrière-souvenir de Wouwermann et de Berghem. Le *Naufrage* est une œuvre médiocre dans le genre Vernet; le *Retour du marché*, supérieur comme exécution, rappelle Berghem. Signé : *J. Loutherbourg, 1767*.

Bruandet était un honnête et médiocre paysagiste qui a vécu et est mort obscur (1803). La postérité, dont il s'est peu préoccupé, ne me paraît pas disposée à le tirer de cette obscurité. Elle a bien raison. *La Route à l'entrée d'un petit bois* ne vaut pas mieux que son tableau du Louvre qui ne vaut pas grand'chose. Elle est signée *Bruandet*, sans date. Le catalogue lui donne *Louis* pour prénom : il se nommait *Lazare*.

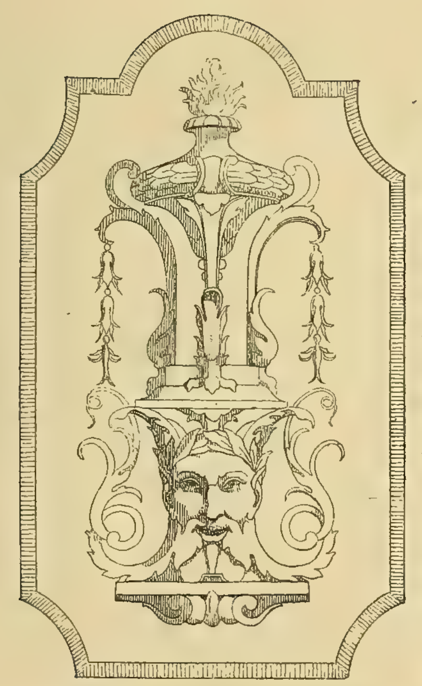
Telles sont les principales œuvres que de nombreuses visites m'ont permis de relever dans le Musée de Stockholm. Je serais heureux si cet examen inspirait à des artistes ou à des critiques le désir d'aller en contrôler la justesse par eux-mêmes. Ce seraient des visiteurs de plus pour un pays plein d'intérêt, pour un peuple accueillant, cordial et très-sympathique à notre chère France, pour une ville charmante et pour un Musée qui mérite d'être mieux étudié qu'il ne l'a été jusqu'ici.

C[te] L. CLÉMENT DE RIS.

EXPOSITION

DES

PRODUITS DES MANUFACTURES NATIONALES

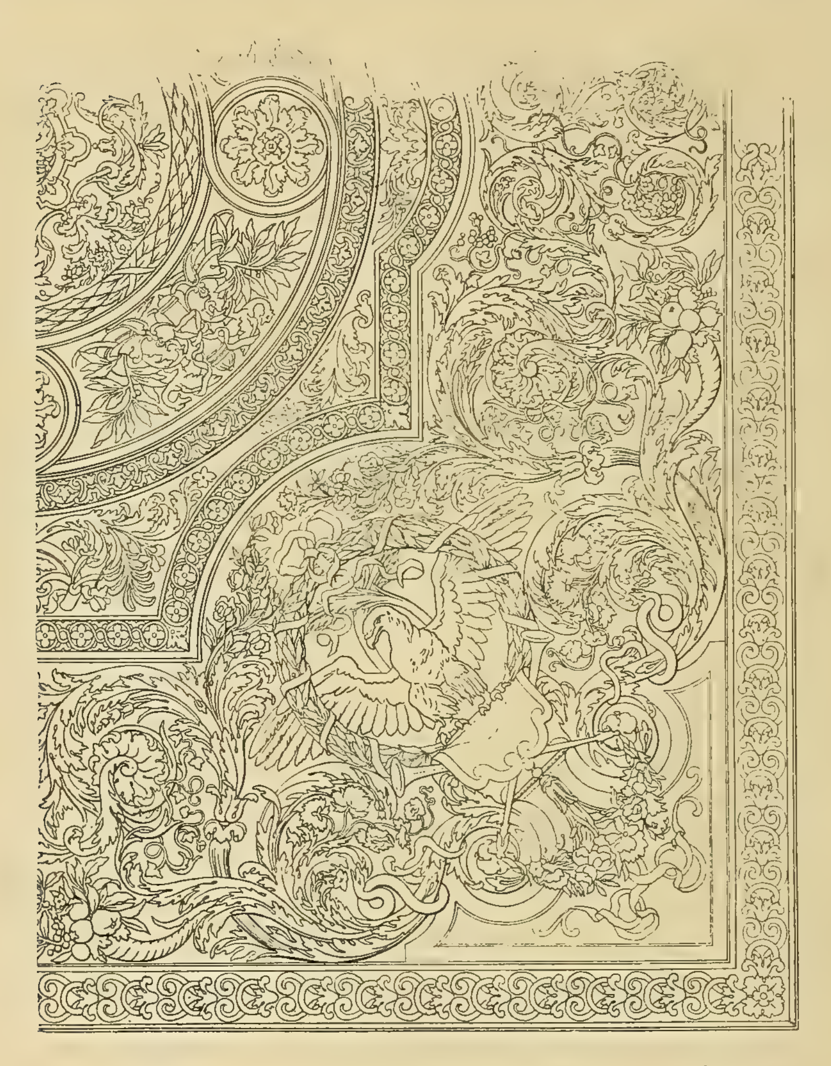


Gobelins. — Moins heureux que Sèvres, dont les archives et les collections ont échappé à nos désastres, les Gobelins travaillent aujourd'hui sur les seules traditions du passé, et c'est grâce à son admirable personnel, soutenu par l'intelligente énergie de son chef actuel, M. Alfred Darcel, que l'établissement a pu reprendre sa marche glorieuse et mériter une récompense exceptionnelle dans le dernier concours universel.

Le travail de la haute lisse est d'ancienne tradition en France, on l'y trouve dès le XIVe siècle ; au XVIe François Ier fonde un établissement à Fontainebleau ; Henri II en érige un autre à la Trinité de Paris, puis après Charles IX, qui encourage l'usine de Tours, Henri IV monte dans la maison des jésuites du faubourg Saint-Antoine l'atelier qui devait plus tard être transféré aux Gobelins et s'y trouver en contact, sous Louis XIV, avec toutes les autres industries privilégiées chargées de fournir le mobilier royal.

Constituée sur une base rationnelle, pourvue d'une bonne école qui, en lui fournissant des élèves capables, prépare de bons chefs d'atelier

pour l'industrie privée, la manufacture des Gobelins justifie les encouragements que lui accorde l'État. Un seul reproche pourrait lui être adressé s'il n'était arrêté par une juste admiration : en principe les tapisseries



TAPIS DESTINÉ AU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU PAR M. J. DIÉTERLE.

(Manufacture des Gobelins.)

dépassent le but; une tenture ne doit pas rivaliser avec un tableau ni surtout prendre sa place ; mais on est désarmé par la merveilleuse exécution, l'allure magistrale, la douce harmonie de ces reproductions d'Andrea del Sarto, du Corrége et de Boucher. MM. Collin et François Gre-



LA PÊCHE. LE VIN.

(Manufacture des Gobelins.)

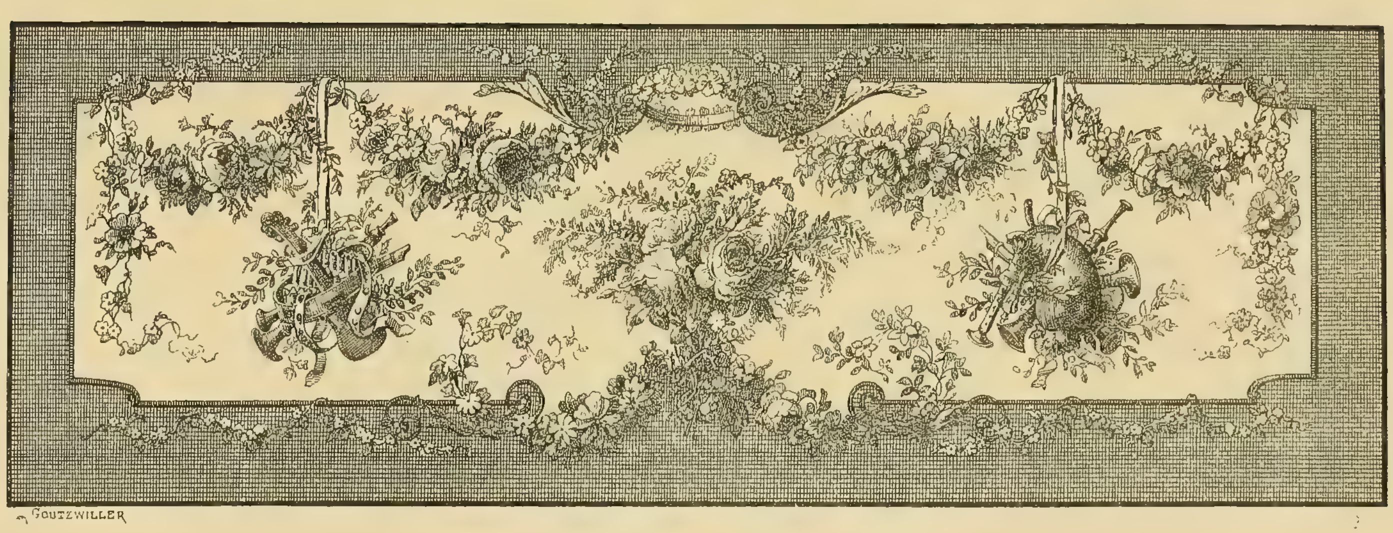
liche ont fait passer dans leur tissu la majestueuse beauté de la composition du peintre florentin. Le *Saint Jérôme* n'est pas moins bien rendu par MM. François Munier et Lavaux. On se demande seulement avec inquiétude si ces ouvrages, avec leurs effets multiples, leurs teintes dégradées, ne sont pas condamnés d'avance à s'éteindre par l'action même de la lumière à laquelle ils seront exposés, et s'ils ne seront pas ramenés forcément à la coloration simple des tapisseries du XVIe siècle, exécutées par des moyens bien plus sommaires. Nous espérons dans les immenses progrès imprimés à la teinture par l'illustre Chevreul et son école.

Consolons-nous d'ailleurs en jouissant du présent, et applaudissons à un établissement qui maintient la haute lisse française à un niveau difficile à atteindre et qui ne sera certes pas dépassé.

Un mot pourtant à propos des bordures composées par MM. Guifard et Diéterle pour entourer les deux chefs-d'œuvre dont il vient d'être question; si le premier artiste considérait la *Charité* comme un tableau pouvant affronter le rehaut d'un cadre d'or, il fallait aborder franchement les effets métalliques et ne point rester dans cette gamme sourde plus nuisible qu'utile à la peinture; quant à M. Diéterle qui a cru pouvoir relever sa bordure de compartiments colorés, il est arrivé ainsi à un effet qui attire l'œil et le détourne du sujet principal. Faire mieux était difficile, mais la tâche n'était pas au-dessus de la force de ces deux artistes. M. Diéterle est aussi l'auteur d'un grand tapis destiné au château de Fontainebleau : nous en avons fait reproduire un fragment.

Les panneaux d'après Boucher, le peintre des trumeaux, ont tout le charme du maître; rien n'est plus gracieux que l'*Aminthe* et *Sylvie;* la *Pêche* et l'*Eau* éblouissent par leur brillante lumière et les tons délicats et fleuris que MM. Émile Munier, Émile et Édouard Flament ont su emprunter à leur modèle.

Nous ne savons trop quelle part, dans ces travaux, doit être faite à l'administration actuelle, mais c'est à elle seule qu'il faut attribuer l'exécution des six panneaux destinés au foyer du nouvel Opéra et qui représentent le *Vin*, les *Fruits*, la *Chasse*, la *Pêche*, la *Pâtisserie* et le *Thé*. Nous n'avons rien à dire des cartons confiés à M. Mazerolle puisqu'ils ont été acceptés par M. Garnier, l'habile architecte du monument; il nous semble pourtant que ces figures, dont les attitudes et le dessin ne sont pas irréprochables, vont détonner dans une décoration destinée à faire ressortir les toilettes aux couleurs rompues adoptées par la mode actuelle; que le brio du modelé, les éclats tapageurs des draperies et des accessoires devront effrayer et faire fuir les élégantes au teint mat, aux épaules blanches et nacrées.



DOSSIER DE CANAPE, PAR M. CHABAL-DUSSURGEY

(Manufacture de Beauvais.)

A part ces réserves, il faut reconnaître que les artistes haut-lisseurs ont montré là une vigueur, un entrain dont on ne saurait trop les louer; les chairs éclatent et palpitent dans ces femmes d'une opulence flamande, comme la *Pâtisserie*; les étoffes ont des richesses inouïes; il y a là un enlevé qui montre toutes les ressources des ateliers actuels et tout ce qu'ils peuvent faire dans la voie moderne et en présence de peintures réalistes.

Nous passons sur les tapis, fort habilement exécutés sans doute, mais



FEUILLE DE PARAVENT, STYLE LOUIS XIV, PAR M. CHABAL-DUSSURGEY.

(Manufacture de Beauvais.)

composés en dehors de toutes les règles de l'harmonie. Quel pied se hasarderait sur ces ornements qui semblent saillir sur le sol? quelle toilette, si brillante qu'elle fût, espérerait ressortir sur ce cliquetis de couleurs violentes? Que les décorateurs consultent donc plus souvent les œuvres de l'Orient, ce pays de l'harmonie osée et du concert des nuances.

Beauvais. — Nous n'avons que des éloges à donner aux ouvrages de cette manufacture; là M. Chabal-Dussurgey fait régner les fleurs en souveraines et leur donne ce charme et cette animation vivante qui sont le résultat d'une étude approfondie et d'une science de dessin poussée à ses

dernières limites. Combinées dans des compositions ornementales dues à M. Diéterle, elles forment un ensemble des mieux conçus; les meubles que recouvriront ces belles tapisseries peuvent affronter toutes les architectures, orner tous les palais; ils recevront partout l'hommage qui leur est dû.

L'éloge le plus complet que nous puissions faire des œuvres de composition actuelle, c'est de constater qu'elles rivalisent avec les rééditions des panneaux de Desportes, Coypel et Baptiste Monnoyer.

Au terme de cette revue, nous nous demandons si nous avons été sévère pour l'exposition des usines nationales. Nous ne le pensons pas et les intéressés doivent, dans tous les cas, le pardonner à la préoccupation qui nous obsède. La France est la patrie du goût : on le reconnaît encore, mais d'immenses efforts sont faits partout pour nous disputer une palme conquise par des labeurs incessants et des sacrifices toujours renouvelés. C'est qu'en effet, il n'y a pas de privilége d'intelligence : en remontant l'histoire des siècles on voit tour à tour l'Italie, l'Allemagne, la France briller au rang des astres qui ont illuminé la Renaissance.

Un bon enseignement, des encouragements distribués avec discernement chez nos voisins, peuvent faire dévier à leur profit le courant du succès. Voilà ce que comprennent certaines nations qui, marchant à pas de géants dans la voie du progrès par des efforts soutenus, ne tarderaient pas à nous atteindre si, endormis dans une trop grande confiance en nos triomphes passés, nous négligions de rectifier nos moindres erreurs et d'exciter au mieux ceux de nos artistes qui s'arrêtent au bien.

A l'œuvre donc, les hommes de bonne volonté! Loin de nous savoir mauvais gré de nos observations, que les artistes redoublent d'ardeur et stimulent la puissance de leur génie; l'effort auquel nous les convions a pour but la fortune et la gloire de la France.

ALBERT JACQUEMART.



DESENNE

DESSINATEUR FRANÇAIS



ESENNE (Alexandre-Joseph) naquit à Paris, le 1er janvier 1785, d'une famille bien connue dans la librairie. Dès son enfance, il fut attaqué d'un mal cruel dont il lui était resté une certaine claudication de la jambe gauche et qui le força de garder le lit pendant des années entières. Ce repos forcé, loin de nuire au développement de ses facultés intellectuelles, décida de son avenir. Son père, pour le distraire, lui fournissait une ample provision de livres à figures qu'il lisait et dont il s'appliquait à copier les gravures. C'est ainsi que se manifesta tout d'abord son goût pour le dessin et qu'il acquit une instruction très-variée dont il était trop modeste pour faire étalage. Sans autre guide que les estampes qu'il avait sous les yeux, il se livra avec tant d'ardeur au dessin que ses parents ne cherchèrent pas à le détourner d'une carrière pour laquelle il avait une vocation manifeste. Ce fut, appuyé sur des béquilles que, dès que sa santé le lui permit, il alla suivre les cours de l'Académie et copier au musée les chefs-d'œuvre des écoles française et italienne.

Peut-être dut-il à cette sorte d'apprentissage des moyens à employer pour exprimer, par le dessin, une situation définie dans un livre, cette supériorité qu'un de ses biographes a si bien définie en ces termes : « Personne mieux que lui n'a su concevoir un sujet, le disposer, en saisir le style propre, varier ses groupes, donner du mouvement et de l'expression à ses figures, les ajuster, indiquer, par des accessoires, les lieux, les époques, la condition de ses personnages, s'identifier enfin avec l'auteur auquel il consacre ses crayons.

La flexibilité de son talent lui permettait, en effet, d'aborder avec autant de succès les scènes de la vie antique et celles de la vie moderne, à ses diverses époques, sans jamais sacrifier la pureté et la grâce de la forme à cette sorte d'archaïsme et d'étrangeté qui est trop souvent présentée comme couleur locale.

On peut dire que ses études commencées dès l'enfance se poursuivirent jusqu'à vingt-cinq ans, car à cet âge, malgré de nombreux et heureux essais, ses seules productions connues étaient des dessins faits d'après les tableaux des grands maîtres pour les musées de Robillard et de Filhol. Ce fut en 1812 que parurent ses premières compositions dans le genre où il devait tant se distinguer. Il exposa, cette année-là, dans un seul cadre, des vignettes pour *M*[lle] *de Clermont*, les *Contes de La Fontaine*, *l'Atlantide* (de Baour-Lormian) et *les Martyrs*, de Chateaubriand. (Ces dernières n'ont pas été gravées.)

Eisen et Gravelot avaient été les dessinateurs de vignettes en vogue au milieu du dernier siècle; cependant, malgré la réputation dont ils avaient joui, leurs œuvres étaient peu estimées au commencement de ce siècle. Cochin, qui leur succéda, n'était plus goûté non plus. L'influence de l'école de David était certainement pour beaucoup dans le discrédit où étaient tombés ces dessinateurs dont le mérite est incontestable. Moreau jeune, qui avait eu pour maîtres les Vanloo et les Boucher, sut cependant, dans un âge avancé, entrer dans une voie nouvelle et donner au genre de la vignette un grand essor. Mais il était trop tard pour qu'il modifiât complétement sa première manière.

La mort de cet habile dessinateur, arrivée en 1814, laissait au jeune Desenne un héritage à recueillir. Il avait sur Moreau l'avantage d'un goût de dessin moins tourmenté et il le devait en partie au temps où il était arrivé. David avait ramené l'école française à un style plus épuré, et les longues séances qu'avait faites le jeune Desenne dans les galeries du Louvre, si riches alors, avaient singulièrement développé son talent.

On s'étonne que peu d'artistes aient réussi dans la vignette. Mais il faut tenir compte des qualités qu'exige ce genre, car une vignette n'est rien moins qu'un grand tableau contenu dans un petit espace. Sous le rapport de la composition, des ajustements et de l'effet des lumières, les difficultés sont les mêmes; il n'y a de différence que dans l'exécution. Si la vignette n'exige pas le même talent sous certains rapports, elle demande plus de précision; car, destinée à la gravure, elle doit laisser le moins possible à faire au graveur. Combien de vignettes de Desenne reportées sur la toile fourniraient de tableaux remarquables! Une autre difficulté pour le dessinateur de vignettes résulte de la diversité des

sujets qu'il est appelé à traiter, laquelle exige un grand fonds de connaissances acquises sur toutes les parties qui sont du ressort de la peinture.

De mœurs douces et d'un esprit liant, Desenne s'était fait de nombreux amis, surtout parmi les graveurs, qui n'avaient pas vu sans terreur le vide qu'allait laisser la mort de Moreau dans le genre de la vignette ; mais, peut-être à cause de l'irrégularité de ses études premières, il était en grande défiance de lui-même. Indulgent pour les défauts des autres, c'était sur son ouvrage que s'acharnait sa critique dangereuse, car pour être trop éclairée souvent elle l'aveuglait.

Quoique sans fortune et vivement sollicité par les éditeurs, il n'abandonnait qu'à grand'peine un dessin au graveur, qui souvent allait le reproduire tout de travers et qui n'en pouvait jamais rendre la finesse et l'expression. Aussi que de dessins déchirés, souvent par ce simple motif que, terminés, ils ne rendaient plus exactement sa pensée. *Displacuit nasus tuus.* Son excès de modestie s'expliquait cependant par la difficulté qu'il avait éprouvée dès ses premières productions. Il lui fallait faire des vignettes pour les mêmes ouvrages que Moreau et choisir d'autres sujets, alors que celui-ci avait écrémé parmi les passages les plus propres à la mise en scène. Bien que la tâche fût rude pour un débutant, il ne s'y montra pas inférieur et ses œuvres furent exemptes de réminiscences.

Desenne avait peint; mais ses productions en peinture ne consistent guère qu'en deux petits tableaux représentant deux scènes de la vie privée de Napoléon (ils ont été gravés pour un ouvrage de M. de Chambure) et quelques portraits de membres de sa famille. La couleur en est bonne et fait regretter que, trop absorbé par le genre auquel il s'était voué, il ne se soit pas plus livré à la peinture.

Desenne, qui n'avait pas eu de maître et qui n'eut pas d'élèves, avait horreur de ce pédantisme artistique qui consiste à employer un langage compris seulement de quelques personnes pour exprimer des idées à la portée de tout le monde, et qui souvent masque aux yeux du vulgaire l'insuffisance de la critique.

Pour lui l'art de la gravure consistait à *dessiner* sur le cuivre. Quinze jours avant sa mort, il écrivait : « Edelinck, G. Audran, Nanteuil, Drevet, Masson, Pailly, Pesne, etc., qui se sont immortalisés par leurs ouvrages, ne songeaient qu'à se bien pénétrer de l'esprit, du caractère, de la couleur de leurs modèles pour les bien rendre, et ils avaient si peu de règles d'école pour y parvenir, que rien n'est plus dissemblable que leurs manières, et pourtant tous ont réussi. Pailly, par exemple, est le plus

rectangulaire des graveurs, et cependant ses ouvrages sont remplis de grâce et d'un ton délicieux. Pesne procède, en apparence, avec le plus grand désordre de travail, et quand je regarde son *Testament d'Eudamidas*, ses *Sacrements*, etc., je crois voir encore les tableaux du Poussin. Pourquoi, si ce n'est parce que tout l'esprit du maître est là, qu'il me pénètre et que je sens, si je veux raisonner en artiste le plaisir que j'éprouve, que le graveur a compris son modèle, qu'il a été naïf, de bonne foi, et qu'il n'a jamais eu la prétention de se faire remarquer lui-même, mais de rappeler jusqu'à l'illusion le tableau qu'il avait entrepris de traduire.

« Voilà, je crois, tout le secret de l'art et il faut laisser aux graveurs vulgaires la consolation de croire qu'en suivant les sentiers battus ils ne peuvent manquer d'arriver.

« Abandonnons donc ce jargon d'atelier qui n'impose plus à personne; laissons à M. Lysidas la prostase et l'épitase, et tâchons d'être tout bonnement artistes, comme Dorante, de la *Critique de l'École des femmes*, est littérateur et homme de goût.

« Si cette manière de juger est celle de la foule, tant mieux, car je crois que c'est la bonne; mais alléguer comme cause d'un *effet manqué* l'*écartement* des tailles ou leur *profondeur* n'est pas une critique suffisante. »

Desenne avait épousé en 1824 sa cousine germaine dont il eut une fille. Ayant ressenti les atteintes d'une maladie de foie, il se croyait hors de danger, après une année d'inquiétude, quand il fut enlevé presque subitement le 30 janvier 1827.

Il était intimement lié avec M. Henriquel-Dupont, qui grava après sa mort le joli portrait demeuré inédit jusqu'à ce jour et que la *Gazette* publie dans ce numéro. Nous reproduisons également le catalogue des œuvres de Desenne, établi d'après celui des estampes, vignettes et livres de son cabinet, par Duchesne aîné (Paris, Merlin, 1827; in-8° de 25 pages).

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE A.-J. DESENNE

1. Album lithographique. Paris, Giraldon-Bovinet, 12 pièces.
2. *L'Amour et Zéphyr*, grand in-4°, publié par Blaisot et gravé par Jéliote et Prudhomme.
3. Figures pour les Œuvres de Boileau, in-8°. Édition de Lefebvre. 6 vignettes et un portrait.
4. Figures pour les Œuvres de Racine, in-18. 12 vignettes et un portrait gravés par Girardet.
5. Figures pour les Œuvres de Molière, in-8°. Édition de Lefebvre. 18 vignettes.

6. Figures pour les Œuvres de Molière, in-18. Édition Ménard et Desenne. 21 pièces.
7. Figures pour les Œuvres de Voltaire. 70 vignettes et 10 portraits.
8. Figures pour les Œuvres de J.-J. Rousseau, in-8°. Édition Lefebvre. 10 vignettes.
9. Figures pour les Œuvres de Gilbert, in-8°. 4 vignettes.
10. Figures pour le *Roman du Renard*. Édition Treuttel et Würtz, in-8°. 4 pièces.
11. Figures pour *Gil-Blas*. Édition de Lefebvre, in-8°. 7 vignettes.
12. Figures pour les Œuvres de Beaumarchais. Édition Roux-Durfort, in-32.
13. Figures pour les *Lettres à Émilie sur la Mythologie*. 14 pièces in-32.
14. Figures pour les Œuvres de Bernardin de Saint-Pierre. Édition Méquignon-Marvis, in-8°. 7 vignettes.
15. Figures pour *Paul et Virginie*. 4 vignettes et un cul-de-lampe, gravés à Londres. Édition Janet, in-18. 5 vignettes.
16. Figures pour les Poésies de Mme Dufresnoy, in-8°. 1 portrait, 2 vignettes et un cul-de lampe.
17. Figures pour les Poésies de Lamartine, in-8°. Édition Gosselin. 3 vignettes.
Le même, in-32. 9 vignettes et 1 portrait.
18. Figures pour les *Méditations* de Lamartine. Édition Gosselin in-8°. 6 vignettes et 1 portrait, gravés à Londres.
19. Figures pour les Œuvres de Florian. Édition A. A. Renouard, in-18. 80 vignettes.
20. Figures pour les *Lettres à Sophie sur la Physique*, par Aimé Martin. Édition selin, in-32. 4 vignettes.
21. Figures pour les *Nouvelles*, de Cervantes, in-8°. 6 vignettes.
22. Figures pour les Œuvres de Delille, in-8°. 3 vignettes en taille-douce et 16 culs-de-lampe sur bois, gravés par Thompson.
23. Figures pour les *Oraisons funèbres* de Bossuet, Fléchier, etc., in-8°. 6 vignettes.
24. Figures pour les *Heures de la reine Blanche*.
25. Figures pour le *Mérite des Femmes*, de Legouvé. 5 vignettes et un cul-de-lampe.
26. Figures pour Walter Scott, in-8°. 44 vignettes.
Le même, in-18. Édition Sautelet, 10 vignettes.
27. Figures pour les Œuvres de de Jouy. 44 pièces.





ALÈXANDRE DESENNE.

EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

L'INDUSTRIE MODERNE

LES MÉTAUX



EUX qui aiment à voir les traditions d'art et de goût se perpétuer dans une famille suivront toujours avec intérêt les expositions de M. Froment-Meurice, dont le nom est, depuis un demi-siècle, une des gloires de l'industrie parisienne. Le fondateur de la maison, François Froment, ayant appris fort jeune le métier d'orfévre, obtint, en 1793, une médaille de mérite et, encouragé par ce succès, il vint s'établir à Paris l'année suivante. Il parvint à s'y faire un nom et comptait déjà parmi les orfévres en réputation quand la mort vint le surprendre en 1802. Il laissait un fils d'un an, et sa veuve s'étant remariée avec un orfévre du nom de Pierre-Jacques Meurice, l'enfant traité par lui comme un fils, voulut joindre le nom de son beau-père à celui de son père. Bien que la maison eût pris déjà une grande extension à cette époque, ce fut François Froment-Meurice qui acquit la grande célébrité aujourd'hui attachée à son nom. Depuis 1830, époque de son début, jusqu'à 1855, date de sa mort, le succès alla toujours croissant.

S'il est difficile à un inconnu de se faire un nom dans la production artistique, il l'est peut-être encore plus de maintenir un nom déjà célèbre, à la hauteur où l'opinion publique a l'habitude de le placer. M. Froment-Meurice, celui qui expose aujourd'hui, a dû connaître cette difficulté plus que tout autre, puisque, à la mort de son père, il était trop jeune pour pouvoir diriger personnellement la maison, et qu'il lui fallut en quelque

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 410.

sorte prendre d'assaut la haute position attachée à son nom. Il y parvint cependant, et le public n'a pas oublié les brillants succès des dernières expositions.

Les graves événements dont notre pays a été le théâtre portèrent naturellement préjudice aux industries de luxe, et M. Froment-Meurice



FLACON PAR M. FROMENT-MEURICE.

en fut personnellement atteint, à tel point qu'il ne se crut pas en mesure d'exposer à Vienne. C'était un tort : car la lutte, même si elle ne doit pas être couronnée par le succès, est toujours préférable à l'abstention. C'est donc avec un vif plaisir que le public a entendu signaler sa présence à l'Exposition de l'Union centrale, et il a compris que l'expression sincère de la fabrication habituelle de la maison témoignait d'efforts sérieux qui sont une marque de vitalité et une promesse pour l'avenir.

Si ces pièces, que nous avons sous les yeux, ne sont pas toutes

absolument nouvelles, elles ont du moins le mérite d'une incontestable valeur artistique. On connaît déjà l'*Industrie*, statue d'argent offerte à



LAMPE D'AUTEL, PAR M. FROMENT-MEURICE.

M. Pouyer-Quertier, et dont l'auteur est M. Émile Carlier : si le mouvement est d'une solennité un peu froide, l'artiste a pu donner libre car-

rière à sa verve dans les petits bas-reliefs en marbre blanc qui décorent le piédestal. La jolie pendule, dont nous donnons la gravure, est également due à M. Émile Carlier, collaborateur assidu de la maison : c'est une jeune femme, dont les parties nues sont d'ivoire, et qui porte sur la tête un globe où se marquent les heures. Elle est accompagnée de deux candélabres également en style Louis XVI.

Les prix pour des concours agricoles tiennent une assez grande place dans l'Exposition de M. Froment-Meurice, qui a confié à M. Isidore Bonheur le soin de les meubler d'animaux domestiques : bœufs, vaches, moutons, porcs, etc. Ce sont là des éléments un peu arides, surtout quand il faut que l'animal représenté soit en quelque sorte un portrait que les concurrents puissent reconnaître, car l'excellence du produit n'est pas toujours en raison directe de sa beauté plastique. Mais l'écueil de ce genre de travail est surtout qu'il prête à une interprétation pittoresque,



BRACELET, PAR M. FROMENT-MEURICE.

très-convenable pour une terre cuite, mais peu en rapport avec l'orfèvrerie, qui est un art essentiellement ornemental. Il faut savoir gré aux collaborateurs de M. Froment-Meurice de la manière dont ils ont abordé la difficulté, mais on voit qu'ils sont plus à l'aise, quand ils ont à composer une corbeille d'osier portée par de petits Amours, ou un bassin garni de roseaux, en style Louis XV, destinés à décorer un milieu de table, pour une salle à manger qui a conservé les boiseries du temps.

Les reconstitutions dans le style d'un autre âge ont nécessairement une grande importance dans la fabrication moderne. Aussi nous ne sommes pas surpris de voir, après des services de table en style Louis XVI, un flacon Renaissance et une lampe d'autel décorée d'anges dont la forme archaïque rappelle nos vieilles traditions nationales. A côté de cela nous trouvons de petites orfévreries tout unies, sans aucune ciselure, mais qui se recommandent par la commodité de l'usage et le bon goût de la forme générale. Ainsi voici des cafetières dont l'anse est bien appropriée à la main, dont le bec effilé doit verser d'un bon jet, et dont le profil gracieux peut satisfaire les yeux.

La bijouterie tient aussi une assez grande place dans l'exposition de

M. Froment-Meurice. Ainsi la *Cléopâtre* de Clésinger figure là à cause des bijoux dont elle est ornée : des rubans d'argent à dentelure d'or servent à nouer les sandales, des turquoises pâles sont employées dans les boutons de la tunique, tandis que le diadème, la ceinture, le collier et les bracelets sont enrichis d'émaux champlevés et décorés à l'aide de documents puisés aux sources les plus authentiques.

Enfin nous pouvons apprécier dans la vitrine de M. Froment-Meurice un assez grand nombre de bijoux d'or, des bracelets, des colliers et pendants de cou formés de diamants, en style de diverses époques,



LIBELLULE, PAR M. BOUCHERON

et de jolies boucles d'oreilles dont l'ornementation très-originale est empruntée aux modèles de l'extrême orient.

Puisque nous nous occupons de bijoux, il nous faut redescendre un peu dans la grande nef, et nous arriverons à la vitrine de M. Boucheron, un des lauréats de l'Exposition de Vienne. Parmi les pièces les plus remarquables de cette exposition, nous devons signaler une libellule dont le corps est en brillants et les yeux en rubis; les ailes, enrichies de nervures en diamants, sont faites avec des émaux transparents, c'est-à-dire des émaux sans fond et tenus seulement par de légères cloisons sur les côtés. Ces émaux sont teintés et fondus de façon à donner par la transparence l'effet des ailes de la libellule, où les couleurs se dégradent d'une manière insensible en passant d'une nuance à une autre.

Il y a là une nouveauté qu'il importe de signaler : nos collections ne

présentent aucun modèle de ce genre, et les amateurs ne manqueront pas de remarquer ce qu'il y a de séduisant dans ces riches colorations dont l'effet rappelle nos vitraux d'église. On en voit de nombreuses applications dans la vitrine de M. Boucheron, qui a employé ces émaux transparents avec un grand succès dans divers bijoux et objets d'art, notamment dans une bonbonnière qui a été fort remarquée à la dernière Exposition de Vienne.

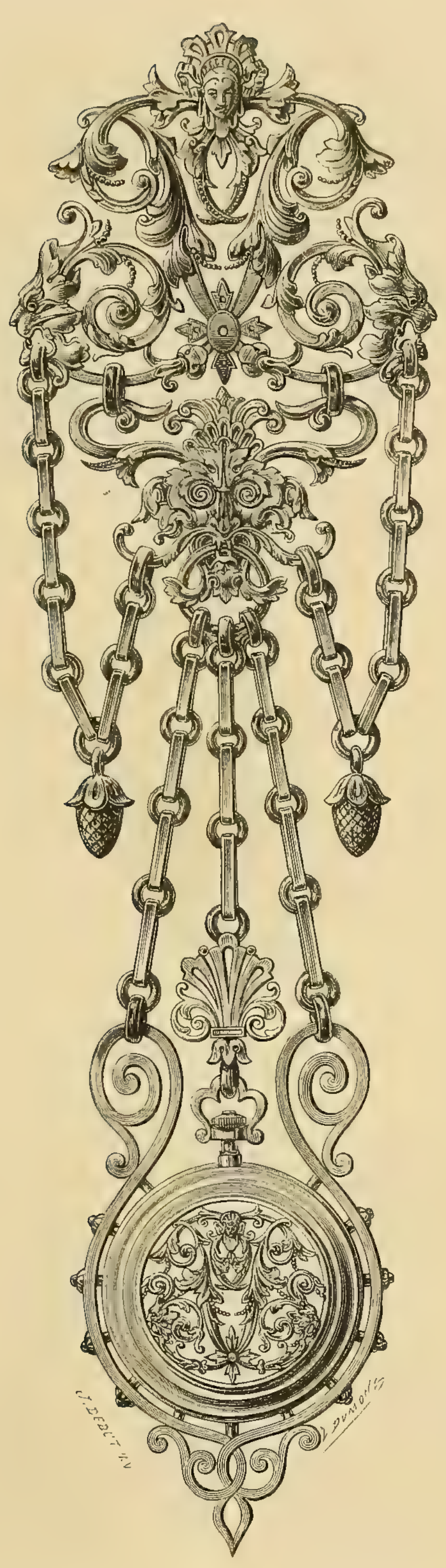
Voici maintenant un pendant de cou en style Louis XVI, composé de



PENDANT DE COU, PAR M. BOUCHERON.

deux peintures sur émail de Limoges, dont la réunion forme un ensemble des plus gracieux. Le bijou se termine par une perle fine, et la monture, d'une exquise légèreté, est en or rouge poli et enrichie de petits diamants montés sur argent.

Nous avons remarqué aussi dans la vitrine de M. Boucheron une charmante châtelaine, composée d'un chiffre ciselé en style Renaissance. Le travail de ciselure est laissé sous le coup de l'outil, ce qui donne à l'or une belle couleur rosée. La montre, dont le fond est fait d'un chiffre également ciselé, est encadrée dans une jolie ferrure qui se termine par deux ornements formant anse. Les chaînes, en or rouge poli, se rattachent à ces anses et au chiffre. Puisque nous parlons de la couleur de



CHATELAINE, PAR M. BOUCHERON.

l'or, notons en passant de jolies boucles d'oreilles, en lames d'or rouge, qui sont bien remarquables par le style du dessin et par la perfection rigoureuse des contours. Ces boucles d'oreilles sont tournées à la main et réunies par des petits boulons, comme les travaux de serrurerie, ce qui leur donne un aspect extrêmement original.

Si la richesse des matières premières tient une place importante dans la bijouterie, elle n'est pourtant pas indispensable pour donner à la parure un cachet vraiment artistique. C'est du moins ce que s'efforce de prouver M. Sandoz qui semble avoir pour objectif de supprimer la valeur



BOUCLE D'OREILLE, PAR M. BOUCHERON.

intrinsèque du bijou, en portant tous ses efforts sur le goût du dessin et l'excellence du travail. L'argent, l'acier et les émaux sont presque exclusivement employés dans les objets qui composent sa vitrine.

M. Sandoz est un horloger et les montres tiennent naturellement une grande place dans son exposition. Son titre d'horloger de la marine de l'État est une garantie pour la précision des mouvements, mais le décor est toujours très-étudié et surtout remarquable dans une montre en acier damasquinée d'or, avec monogramme et ornement, et dans une autre montre d'un système nouveau avec une double boîte en argent. Le procédé employé, la gravure de cette dernière montre, méritent une petite explication. Le dessin ornemental, qui est fort gracieux, est obtenu par un travail qui tient à la fois de l'acide et du burin. On peint préalable-



PENDULE SCULPTÉE PAR M. EMILE CARLIER

Exposition de M. Froment Meurice

Gazette des Beaux-Arts

Photogravure & Imp. Goupil & Cie

ment la pièce à l'aide d'un vernis pour réserver en relief les ornements; puis on fait mordre, et le burin reprenant les parties en relief leur donne une netteté et une décision qui affirment le caractère du dessin. C'est ainsi qu'a été exécutée la jolie boîte à tabac en argent dont un narghilé et des feuilles de tabac forment le principe ornemental.

La bijouterie proprement dite présente aussi plusieurs pièces intéressantes dans la vitrine de M. Sandoz. Nous appellerons particulièrement l'attention sur des pendants d'oreilles en émail, genre de Limoges, avec une bordure de roses, et sur une jolie parure en style égyptien, composée d'une broche et de boucles d'oreilles en argent et émail, avec des scarabées en cristal de roche.



MONTRES, PAR M. SANDOZ.

Arrivons maintenant au bronze et à M. Barbedienne, qu'il faut toujours nommer le premier quand on parle de cette grande industrie. Grâce à lui, les chefs-d'œuvre de l'art à toutes les époques sont aujourd'hui répandus partout : son exposition est un véritable musée. L'antiquité y coudoie la Renaissance, et le style français contemporain s'y trouve face à face avec celui de l'extrême Orient. Voici la *Diane de Galcès,* le *Germanicus* et cette belle statue d'Auguste, récemment découverte à Rome, qui sont reproduits de grandeur naturelle; puis ce sont les portes de Ghiberti, en bronze frotté d'or, le *Moïse* de Michel-Ange, le petit *Henri IV* de Bosio, le *Mercure* de Rude, la *Sapho* de Pradier, la *Zingara* de Clésinger, la *Jeanne d'Arc* de Chapu, le *Chanteur florentin* de Paul Dubois, le *David* de Mercié, etc.

Des reproductions d'ouvrages célèbres intéressent évidemment tout

le monde et peuvent, en se multipliant, exercer une influence heureuse sur le goût public, mais on ne peut pas s'en tenir là et l'art passerait à l'état de momie si l'on n'ouvrait une large part aux productions vivantes et inédites du travail contemporain. Aussi trouvons-nous une quantité de plats, de coupes, de croix émaillées, de pendules à figures, des jardinières, des trépieds, des guéridons; des artistes aimés du public ont apporté leur concours à cette grande fabrication d'objets d'art de toute sorte. Ainsi M. Constant Sevin a fourni le modèle de plu-

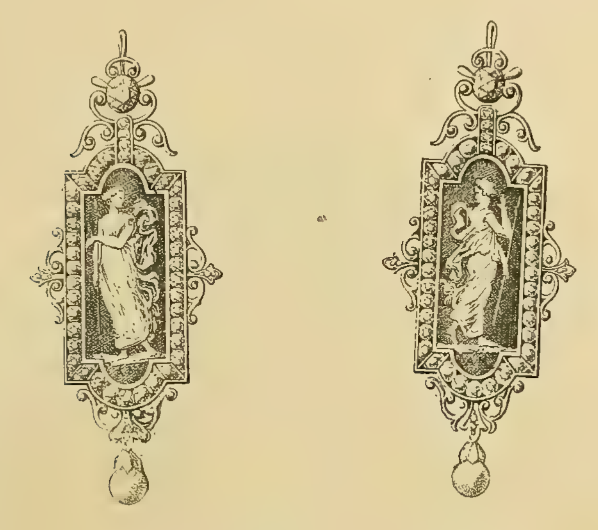


BOITE A TABAC, PAR M. SANDOZ.

sieurs cheminées, l'une en marbre de Carrare, style grec, une autre en style Renaissance et une autre en style Louis XVI, avec des émaux de Limoges, par M. Alfred Serre. On doit à M. Carrier-Belleuse deux grandes gerbes de lumière portées par de jeunes femmes en style pompéien, bronze et or, et une pendule Louis XVI, ou deux figures de femmes supportent un cadran surmonté d'un trophée.

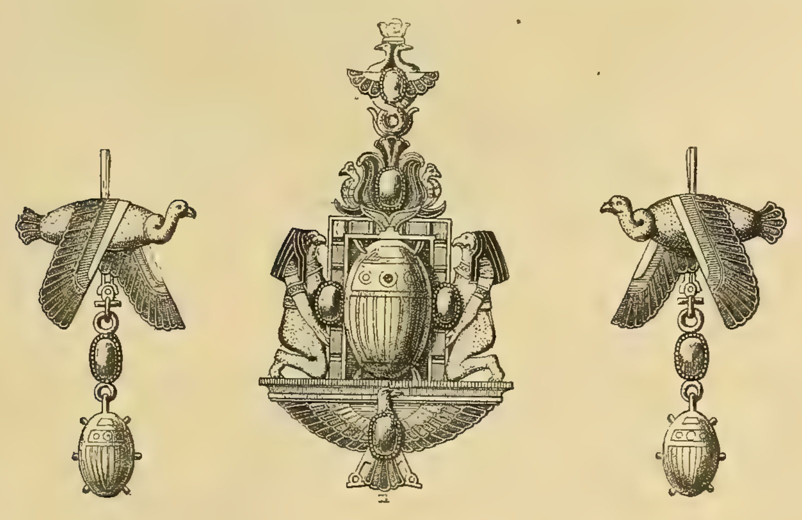
Quand on visite l'exposition de M. Barbedienne, on est frappé entre autres choses par le désir d'entrer en lutte avec les belles productions de l'Orient, tant pour la splendeur du décor que pour les procédés de fabrication. Et, sous ce dernier rapport, nous devons signaler, comme un tour de force pour les difficultés de la fonte, toute une série d'animaux

moulés sur nature et faits d'une seule pièce, tels que crabes, homards, langoustes, etc. ; les antennes seules sont rapportées. L'industrie fran-



PENDANTS D'ORRILLES, PAR M. SANDOZ.

çaise n'a décidément plus rien à envier aux belles pièces que M. Cernuschi avait rapportées de la Chine et du Japon, que tout Paris a



PARURE DE STYLE EGYPTIEN PAR M. SANDOZ.

admirées l'an dernier. Mais les pièces émaillées que M. Barbedienne a exposées sont à notre avis son plus grand triomphe : sans nous arrêter

aux émaux genre Limoges, comme le grand médaillon Renaissance en couleur sur paillons, par M. Claudius Popelin, nous irons droit à cet admirable plateau à cloisons rapportées, décoré d'un faisan doré au milieu des avoines. C'est pour la richesse des colorations une des merveilles de l'industrie moderne, et, malgré les jolis plateaux et coupes



PLATEAU, PAR M. BARBEDIENNE.

ornés de fleurs, d'oiseaux et de papillons, qu'on peut admirer de toutes parts, nous quitterons M. Barbedienne sur cette pièce, qui est le chef-d'œuvre de son exposition.

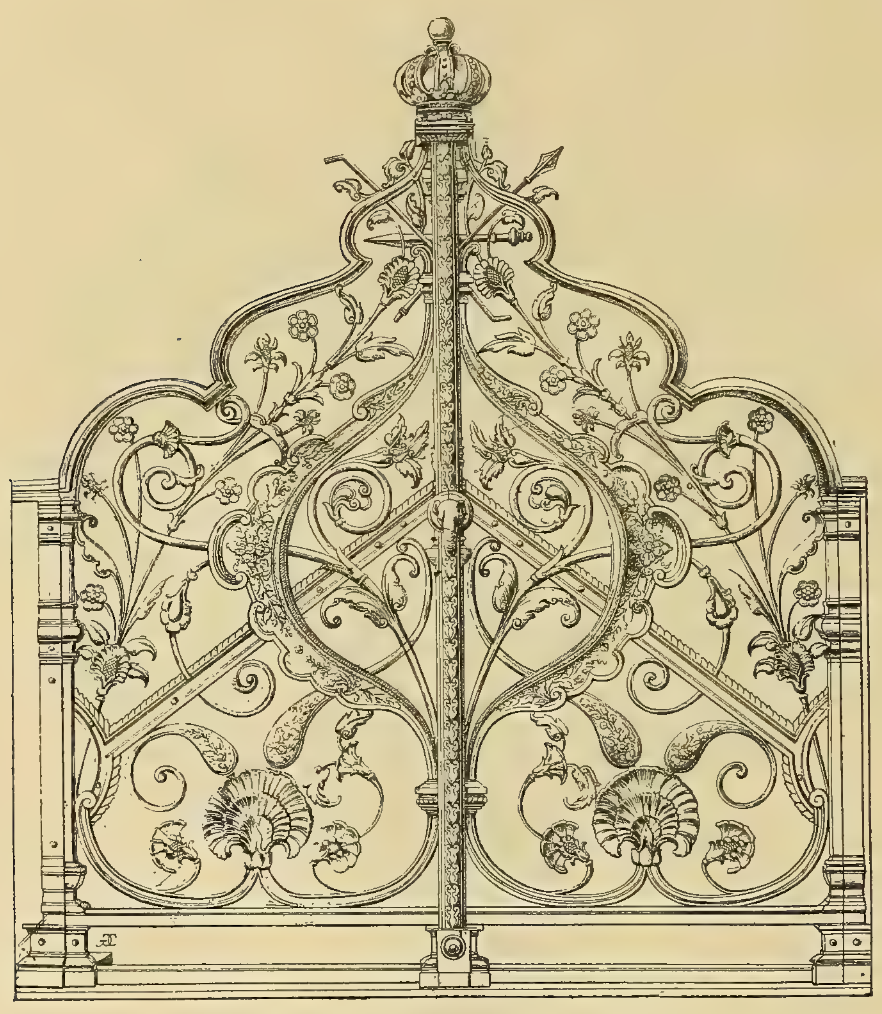
Maintenant jetons en passant un coup d'œil sur le beau bronze exposé par M. Veyrat, d'après le Ganymède de M. Moulin, sur la riche garniture Renaissance et les bustes exposés par M. Lemaire, et sur la brillante exposition de M. Denière. Ici pourtant, il faudra bien nous arrêter devant la grande grille en bronze, exécutée pour le roi de Cam-



DIANE DE M. CARRIER-BELLEUSE.

(Exposition de M. Denière)

bodge, et destinée à la salle du Trône. M. Ducrot, qui en a fait le dessin et la sculpture, s'est fort heureusement tiré de l'ornementation en style indien, et généralement empruntée à la flore, qu'il a adoptée pour cette



FRAGMENT DE LA GRILLE DU ROI DE CAMBODGE.

(Exposition de M. Denière.)

belle grille. Cependant il s'est heurté à un grave écueil, en se croyant obligé d'y introduire des têtes d'éléphant. En effet, s'il les avait proportionnées aux autres parties du décor, il aurait nécessairement alourdi sa grille, dont le caractère dominant devait être la légèreté. En les réduisant comme il l'a fait, il a donné plus de style à son ouvrage, mais il a

ôté à ses têtes d'éléphant tout leur caractère monumental, puisqu'elles sont de fait plus petites que les fleurs et les feuillages qui composent l'ornement. C'était néanmoins le meilleur parti qu'il eût à prendre, et sa grille est en somme d'un caractère oriental très-déterminé en même temps qu'elle est d'une exécution des plus remarquables.

On voit encore, dans la même exposition, des grandes torchères en style Louis XVI, avec figures d'après Clodion, un lampadaire Louis XIV, en cuivre poli, des lustres, des vases ornés d'émaux cloisonnés dans le genre des Chinois, et plusieurs bustes en marbre blanc, par M. Carrier-Belleuse. Cet infatigable statuaire, dont le nom revient continuellement sous ma plume, reparaît avec deux fort jolis bustes, *la Soucieuse* et *l'Éveillée*, dans l'exposition de M. Cornu, où l'on voit aussi un Mercure de Jean de Bologne, disposé pour porter des lumières, et de très-bonnes réductions de vases de Versailles. M. Cornu, d'ailleurs, n'est pas un simple fabricant : c'est à son travail exclusif qu'on doit un buste de Minerve, style renaissance italienne, exécuté en marbre bleu turquin et bronze. Il expose également plusieurs pièces importantes, pour l'exécution desquelles il a dû prendre des collaborateurs, mais dont la composition lui appartient.

Après avoir signalé, pour la serrurerie d'art, les beaux travaux de M. Bodart et les découpures à la scie mécanique de Mme veuve Delong, nous terminerons en disant un mot des vulgarisateurs qui, comme MM. Blot et Drouard, nous semblent rendre de grands services en multipliant des ouvrages accessibles à toutes les bourses. Nous ne prétendons assurément pas assimiler le zinc d'art au véritable bronze qu'il s'efforce d'imiter. Mais il y a là un effort sérieux; en choisissant habituellement de beaux modèles, en les reproduisant avec une fidélité remarquable, MM. Blot et Drouard font pénétrer le goût des arts dans toutes les classes de la société. Leur exposition contient plusieurs ouvrages importants, tels que *la Ronde italienne*, de Carrier-Belleuse, *l'Été et l'Hiver*, de Dumaige, les statuettes de Guillemin et toute une série de garnitures pour cheminées, de vases, de coupes, de buires, par Duponchel, etc.

L'exposition de l'Union centrale est très-belle cette année. L'art a trouvé dans le travail du métal des applications fécondes. Le progrès que nous avons constaté cette année nous donne les plus brillantes espérances pour l'avenir.

JULES LANOUE.

LA BIBLIOTHÈQUE

A L'EXPOSITION DES CHAMPS-ÉLYSÉES[1]

I.



L'ÉTUDE de l'histoire, lorsqu'elle est faite sans l'aide des documents graphiques, nous laisse dans l'esprit des idées et des appréciations singulièrement erronées. Vous souvenez-vous de l'impression qu'on ressent quand on est jeune, en lisant dans l'histoire romaine la tragique aventure de l'empereur Valérien. Il avait tourné ses armes contre la Perse, convaincu sans doute que, nouvel Alexandre, il ferait tout plier sous son joug; mais la fortune, qui lui avait souri dans bien des circonstances, l'abandonna le jour d'une grande bataille et il tomba entre les mains du roi de Perse, Sapor. Le vainqueur, sans pitié pour son captif, l'employa comme un marchepied dont il se servait pour monter sur son char, et, quand il le trouva suffisamment humilié, il le fit écorcher vif et suspendit sa peau dans un temple. N'est-ce pas qu'au récit de cette histoire, l'imagination vous représente Sapor comme un barbare grossier, à la puissante musculature, à la chevelure inculte et hérissée, aux allures abruptes et brutales? Eh bien! Sapor était exactement le contraire; c'était un parfait gommeux, peigné, lissé, frisé, parfumé, enrubanné du haut en bas. Il ferait florès dans nos bals publics, et les commis en nouveautés qui, la raie au milieu du front, reçoivent leurs clientes à la porte du magasin, paraîtraient, à côté de lui, des rustauds mal décrottés.

Si vous en doutez, ouvrez la *Description de l'Arménie, de la Perse et de la Mésopotamie*, par Texier[2], et, en feuilletant les magnifiques

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, p. 442.

2. Paris. — Firmin Didot.

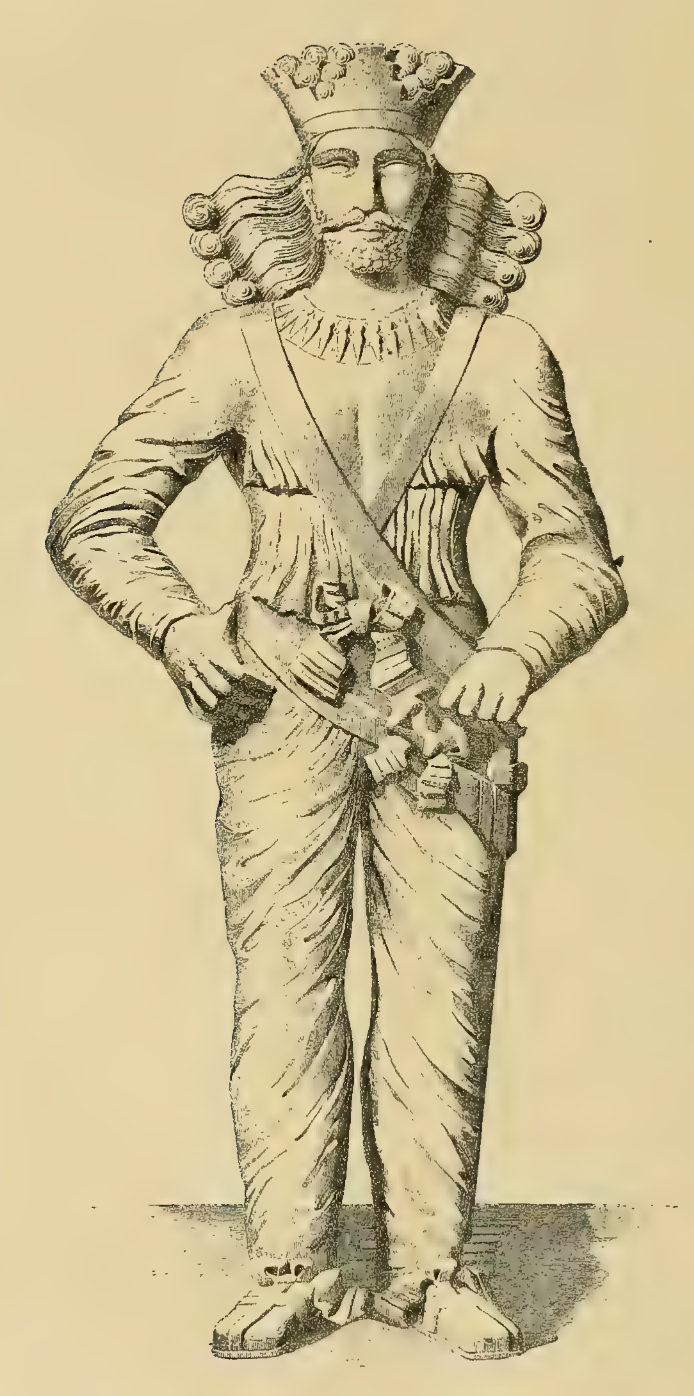
gravures qui accompagnent le texte, vous allez trouver le portrait en pied de Sapor. C'est une grande statue qui mesure tout près de sept mètres de hauteur; elle est aujourd'hui renversée, mais elle a subi en somme peu de mutilations, et son excellent état de conservation la rend d'autant plus curieuse. Ce monument, un des plus intéressants parmi ceux des princes sassanides, est placé à l'entrée d'une grotte naturelle située au sommet d'une montagne.

Le monarque est coiffé d'une couronne; ses cheveux, soigneusement bouclés, ressortent par la partie supérieure et s'étendent en longues mèches flottantes de chaque côté de la figure. Un riche collier orne le cou; le vêtement consiste en un justaucorps d'une étoffe flexible et un pantalon collant. M. Texier fait observer que le manteau, qui de tout temps fut un des attributs de la puissance royale, a été délaissé par les princes de la dynastie sassanide; en revanche, il y a une profusion de rubans comme on n'en a jamais vu chez un roi guerrier. Il y en a même qui semblent fort gênants, et ceux qui tiennent à sa chaussure, notamment, devaient singulièrement embarrasser sa marche. Pourtant ils font incontestablement partie de son costume habituel, car on les retrouve flottants sous ses pieds dans les nombreux bas-reliefs où Sapor est représenté à cheval.

Ces bas-reliefs, qu'on retrouve en grand nombre dans toutes les contrées où ont régné les princes sassanides, sont généralement taillés dans le roc et présentent presque toujours des variantes d'un thème unique, dont le sujet principal est le triomphe de Sapor sur Valérien.

Dans celui que nous avons fait reproduire d'après le grand ouvrage de M. Texier, le roi de Perse porte la couronne murale surmontée du globe : il est parfaitement reconnaissable à ses petites moustaches pointues et à sa chevelure frisée, type qui est d'ailleurs bien d'accord avec les médailles parvenues jusqu'à nous. Son cheval, dont le poitrail est orné de disques de métal, foule aux pieds un guerrier vaincu. Devant Sapor, l'empereur Valérien, un genou en terre et les mains jointes, semble demander grâce. Des officiers de l'armée perse sont placés derrière lui, et, dans le ciel, un génie ailé présente au vainqueur une corne d'abondance. Suivant M. Texier, cet emblème, essentiellement romain, prouve que le monument a été exécuté par des prisonniers, ou au moins par des artistes venus d'Occident. Ces bas-reliefs, sculptés dans le flanc d'une montagne aux environs de Schiraz, présentent de grandes analogies avec ceux qu'on trouve à Nakch-y-Roustem, près de Persépolis.

Roustem est un des héros fabuleux de la Perse, et ses exploits, que les poëtes orientaux ont chantés sur tous les tons, sont encore aujourd'hui



STATUE DE SAPOR.



STATUE DE SAPOR.

populaires dans la contrée. M. Texier nous montre ses combats contre Asfiendar : son terrible ennemi veut le prendre au moyen d'un laço qu'il lui a jeté autour du cou. Mais Roustem coupe le laço avec son sabre recourbé et remporte la victoire. Au reste Roustem ne combat pas seulement contre les hommes, car voici un émail où il est représenté luttant avec le diable. L'esprit du mal s'est vainement fait une massue avec la tête de la vache sacrée : Roustem s'élance sur lui et va le frapper de son poignard. Roustem porte un casque avec deux aigrettes; des brassards et des jambards protégent ses membres. Le diable est cornu, et ses pieds sont armés des griffes traditionnelles.

C'est dans le palais d'Ispahan que M. Texier a pris cet émail, dont il fait remonter l'origine au XVIe siècle de notre ère. Ispahan, cette superbe et ancienne capitale, que les Persans appelaient autrefois la moitié de l'univers, n'est plus aujourd'hui que l'ombre d'elle-même; mais ses monuments attestent son ancienne splendeur. La grande mosquée impériale, bâtie par Schah Abbas, est un édifice des plus somptueux. Une grande cour dallée de marbre conduit à la mosquée, et des bassins d'eau vive destinés aux ablutions, y répandent une douce fraîcheur. Le temple proprement dit se compose d'une vaste nef précédée d'un porche et couverte d'un dôme. De chaque côté sont des salles séparées chacune par une rangée de colonnes de marbre. L'ensemble de la maçonnerie est en briques recouvertes par des tuiles émaillées à fond bleu et ornées de fleurs et d'arabesques. Le fond de la décoration est bleu ; les ornements sont jaunes, blancs ou noirs. « La dorure en est exclue, dit M. Texier, peut-être parce qu'à cette époque on avait déjà perdu en Perse le secret de dorer la faïence. Au temps du Schah Khoda Benda, les Persans employèrent encore, dans la couverture de leurs mosquées, le dôme simple, selon l'usage byzantin. C'est avec les dynasties mogoles que l'art des doubles coupoles fut introduit dans la Perse ; nous sommes donc conduit à penser que cet art a pris naissance dans l'Inde. »

Les investigations de M. Texier portent sur toutes les contrées de l'Asie occidentale et sur toutes les époques de l'art. Ceux qui s'intéressent à l'art musulman peuvent demander à la bibliothèque les *Monuments modernes de la Perse*, par M. Coste[1]. De superbes chromolithographies leur feront comprendre l'aspect féerique de ces édifices où la teinte bleue du ciel est toujours le ton dominant. On se croit réellement transporté dans le pays des mille et une nuits.

Nous allons d'abord suivre l'auteur à Téhéran, cette moderne capi-

1. Paris. — Morel.



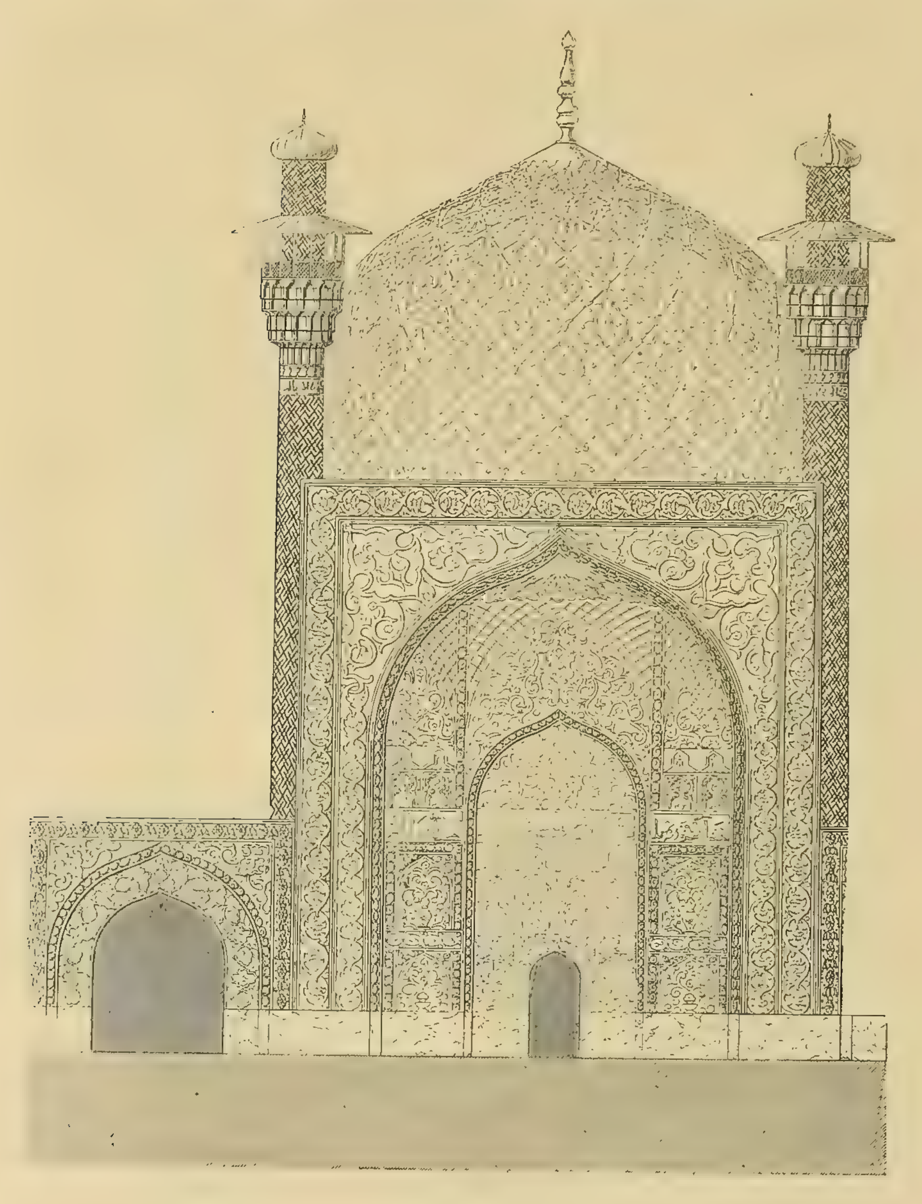
SOUMISSION DE VALÉRIEN A SAPOR, BAS-RELIEF TAILLÉ DANS LE ROC.

tale de la Perse, qui a pris une grande importance depuis que les souverains y ont fixé leur résidence. Téhéran renferme en hiver plus de cent cinquante mille habitants, mais ce nombre se réduit beaucoup en été, parce que tous les gens aisés s'en vont à Sultanieh ou dans d'autres lieux chercher un climat plus tempéré. A Téhéran, comme dans presque toutes les villes de Perse, il y a un très-grand nombre de maisons particulières construites en terre et d'un aspect assez pauvre ; mais la ville et les environs renferment des palais et de grands jardins qui fixent l'attention du voyageur. « A six kilomètres de Téhéran, sur une éminence, dit M. Coste, s'élève un vaste palais, le Kasr-i-Kadjar, que Feth-Ali-Chah fit construire pour sa résidence d'été. Ce palais est précédé d'un grand jardin clôturé d'un mur et flanqué aux quatre angles de tourelles en briques. Le jardin a cinq cent cinquante-cinq mètres de long sur trois cent soixante-dix mètres de large; il est divisé par de longues allées parallèles bordées d'arbres de haute futaie, de jasmins et de rosiers. Une treille de vigne, formant berceau, entoure toute cette vaste plantation, au centre de laquelle s'élève un élégant kiosque, orné de colonnes en marbre, de bassins et de jets d'eau, et d'une coupole richement décorée de petites voussures superposées. Le jardin se termine par une grande terrasse et un vaste bassin qui fournit de l'eau à toutes les plantations. On sort du jardin par un élégant pavillon, pour monter à la terrasse du château où mènent quatre rampes d'escaliers séparées par de larges plates-bandes de fleurs de diverses espèces. Deux grands perrons de trente-six marches chacun conduisent à une grande porte donnant accès à un corridor voûté. Un escalier conduit ensuite à une cour entourée de bâtiments qui contiennent des salles richement décorées, peintes et dorées. On y remarque les portraits de Feth-Ali-Chah et des princes du sang, ainsi que des tableaux représentant des personnages dans le costume européen du XVIIIe siècle. Vers la partie supérieure de ce bâtiment, sur la façade sud, s'élève un pavillon dominant tout le corps de l'édifice et très-richement décoré de peintures et de glaces. De ce pavillon, on jouit d'un magnifique panorama. »

Feth-Ali-Chah vivait en 1796 : les monuments qu'il a élevés peuvent donc nous donner l'idée du style persan, à une époque fort rapprochée de nous. On n'y trouve pas les splendeurs et la magnificence décorative des édifices d'Ispahan : c'est un peu comme Marly ou Trianon, après les grandioses constructions de l'époque précédente. Néanmoins le style persan n'a pas été altéré, au moins dans ses traits principaux ; la conception ornementale obéit aux mêmes lois et suit les mêmes traditions. Seulement, au lieu d'être ébloui, on est charmé. Le kiosque du château -i-Kadjar donne l'idée du bien-être que devait éprouver le prince

LES COMBATS DE ROUSTEM

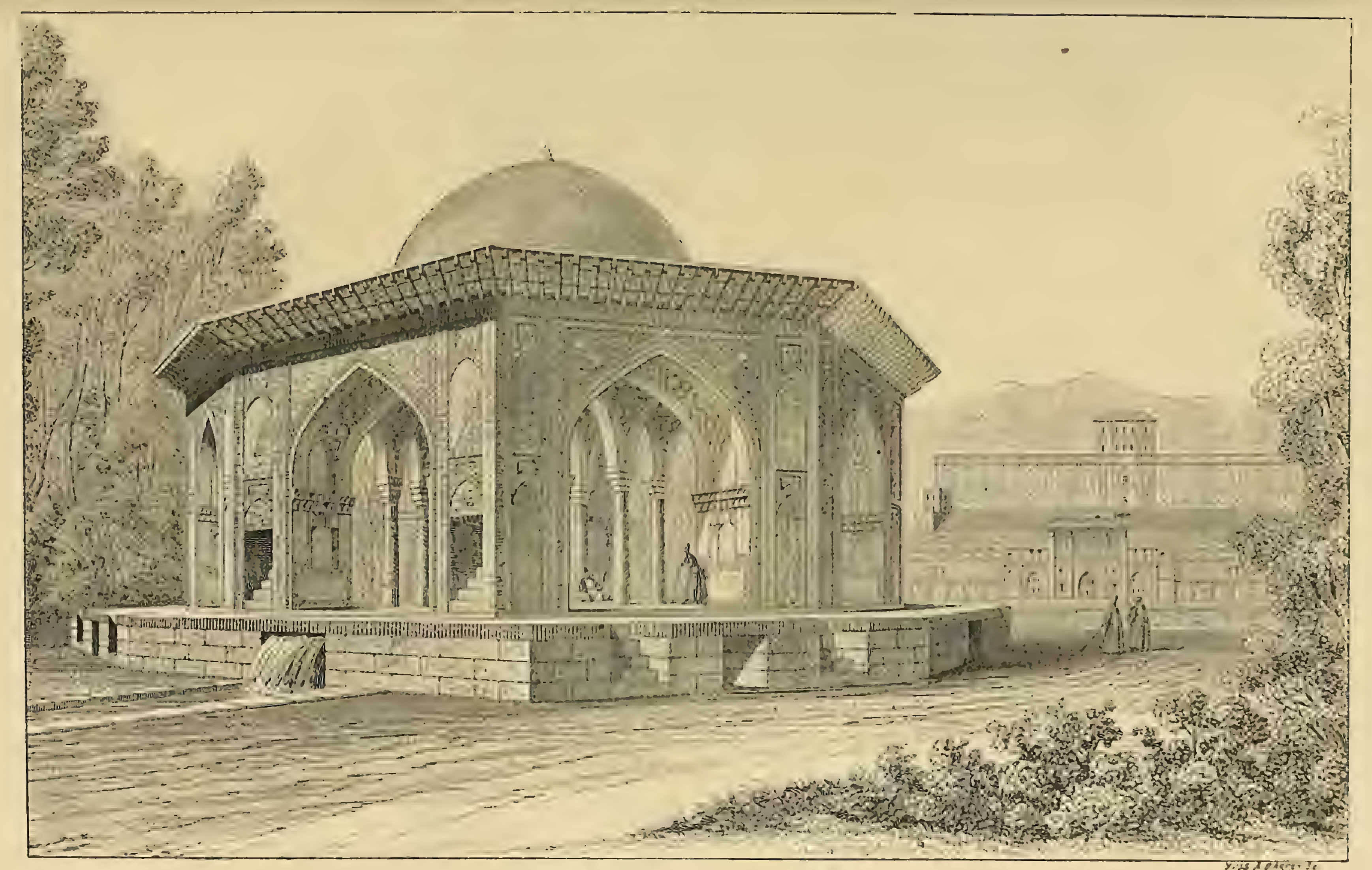
en goûtant la douce fraîcheur de ses jardins, mais on ne trouve pas là, comme dans la grande mosquée d'Ispahan, l'impression saine et forti-



FRAGMENT DE LA GRANDE MOSQUÉE D'ISPAHAN. (ÉLÉVATION.)

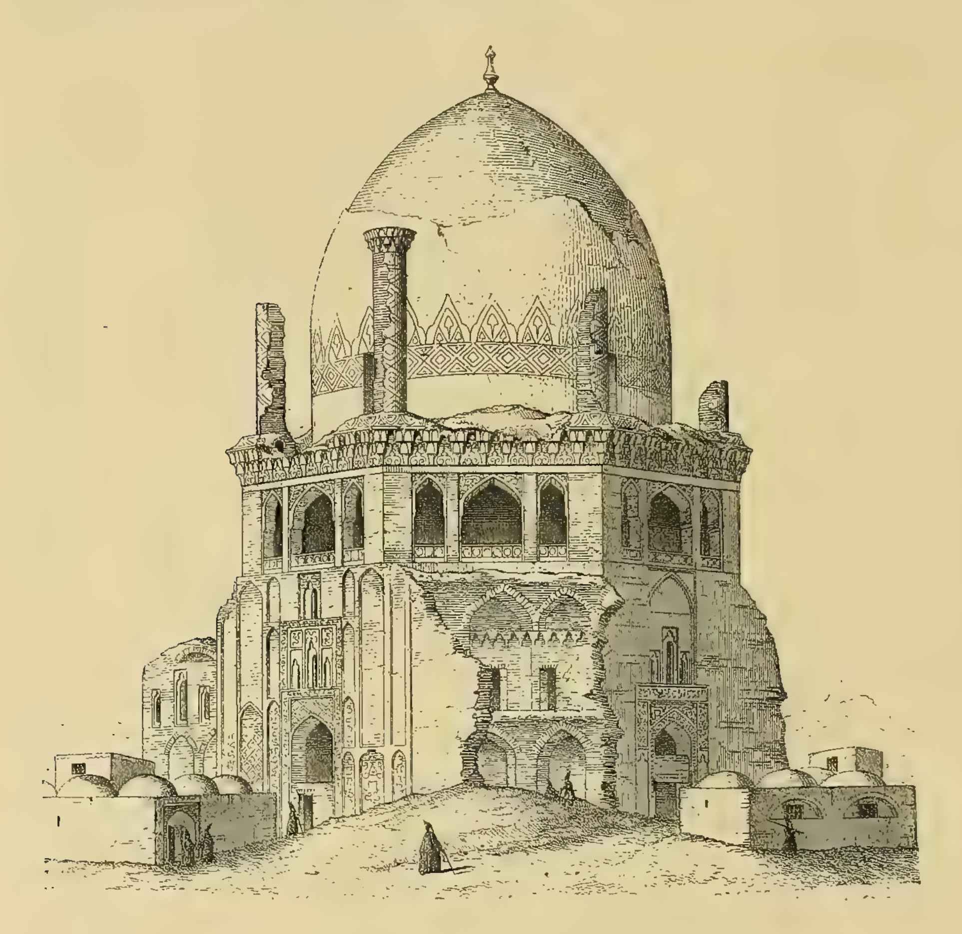
fiante d'un art en pleine possession de lui-même, et émanant d'une inspiration originale et spontanée.

Le tombeau d'Ismaël-Khoda-Bendeh, à Sultanieh, présente, malgré



KIOSQUE DU KASR-I-KADJAR, A TÉHÉRAN

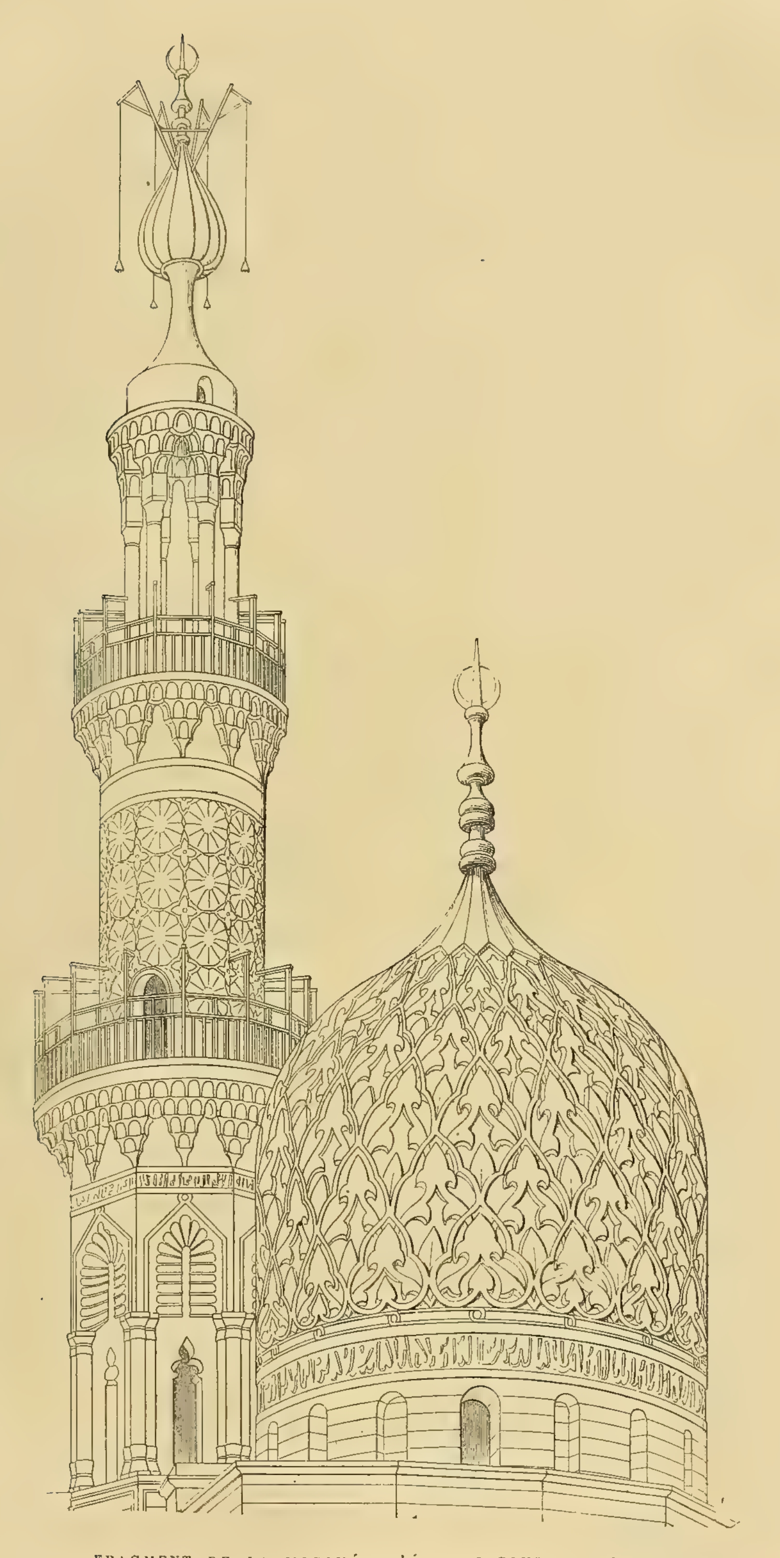
son état délabré, un caractère plus déterminé, parce que le monument est plus ancien. La coupole du monument s'élève majestueusement, au-dessus des débris du mur d'enceinte qui se prolongent vers le sud. « Le mausolée, dit M. Coste, consiste en une salle octogone surmontée



TOMBEAU D'ISMAEL-KHODA-BENDEH, A SULTANIEH.

d'une coupole de vingt-quatre mètres de diamètre à l'intérieur sur cinquante-quatre d'élévation; cette coupole est flanquée de huit minarets. Le monument est construit en bonnes briques cuites, revêtues, dans quelques parties, de couleurs émaillées formant revêtement. » La forme du dôme est arabe; il y a au surplus une grande parenté entre l'art arabe et l'art persan, qui semble en être dérivé.

Il est difficile de préciser l'origine du style arabe. On pense généralement que ce système architectonique a fait de nombreux emprunts à l'école byzantine; mais il serait possible que les Arabes se soient aussi



FRAGMENT DE LA MOSQUÉE D'ÉMYR JACOUR, AU CAIRE.

inspirés des monuments de la dynastie des Arsacides et des Sassanides.

On est frappé, dans les édifices de style arabe, par les ingénieuses combinaisons géométriques associées à des fleurs ou à des fleurons, pour engendrer des formes applicables à la décoration. Nous trouvons de charmants exemples de ce style dans le grand ouvrage de M. Coste sur *l'Architecture arabe*[1]. Nous avons fait reproduire, d'après une des grandes planches qui le décorent, un fragment de la jolie mosquée d'Emyr-Jacour, qui fut construite l'an 740 de l'Hégire (1360 de notre ère).

Nous appelons l'attention sur la forme si variée des minarets.

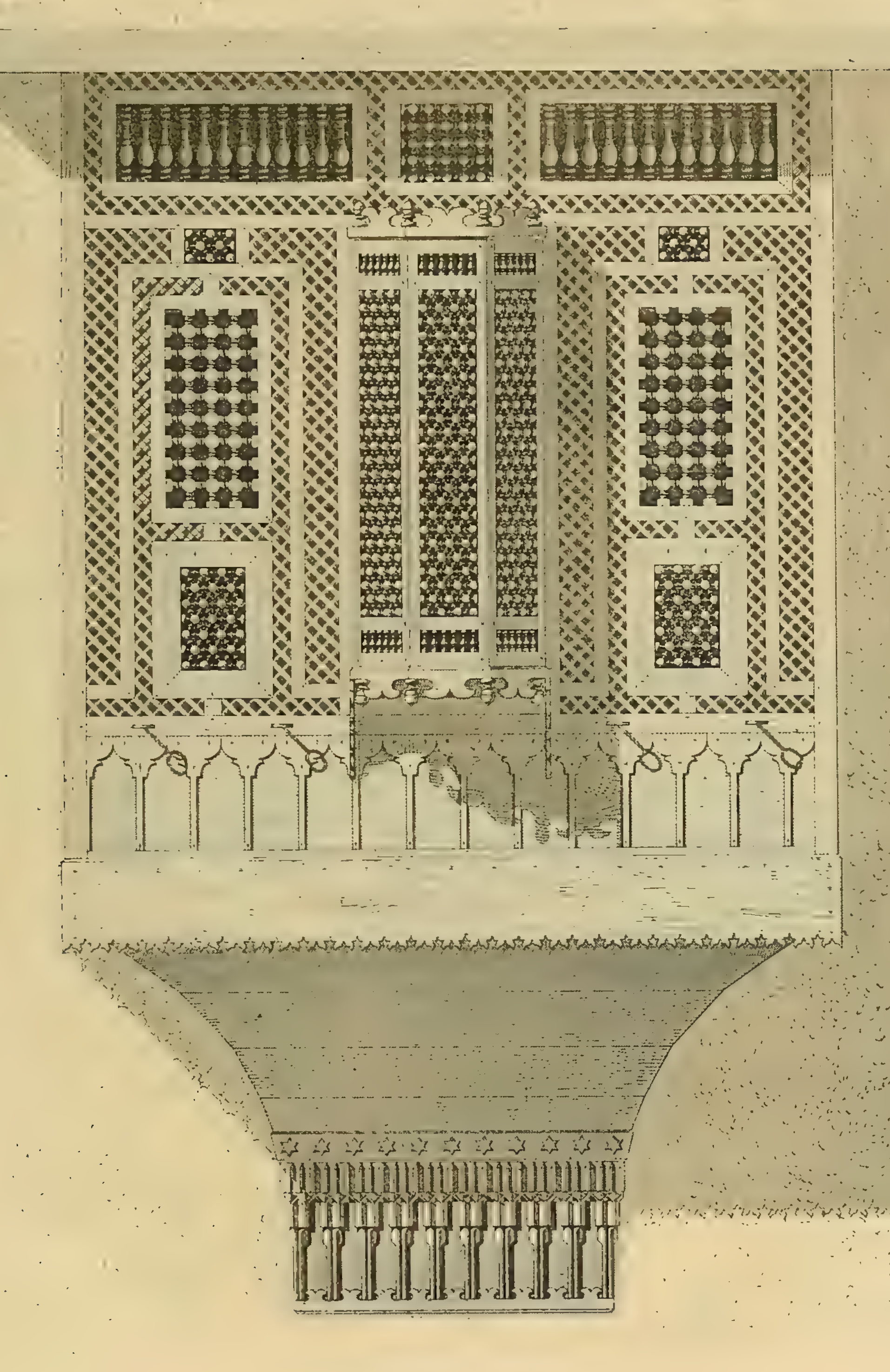
En principe, les minarets répondent à nos clochers de l'Occident. Seulement, au lieu d'une cloche, ce sont les mouezzins, qui cinq fois par jour appellent les fidèles à la prière. Les minarets ont la forme de tours très-sveltes, rondes ou polygones, avec plusieurs étages en retraite les uns au-dessus des autres. Chaque étage porte en général un balcon, et la construction se termine habituellement par une petite coupole ajustée sur la tour. On dit que les premiers minarets furent élevés à Damas : le Caire en renferme un très-grand nombre dont quelques-uns sont fort anciens. Nous avons fait reproduire ici des minarets de différentes formes, et on est frappé par la variété des décorations que les Arabes ont su donner à un genre de construction dont le principe est assez uniforme.

Dans le beau volume intitulé les *Arts arabes*[2], M. Bourgoin a envisagé la question sous un tout autre point de vue. Après avoir montré, d'une façon mathématique, les principes qui gouvernent l'ornementation arabe, l'auteur passe en revue toutes les applications qui en ont été tirées dans les industries spéciales qui se rattachent au monument. C'est ainsi que nous étudions successivement le travail du fer, celui du bois, etc. De nombreuses planches, gravées ou chromolithographiées, montrent tour à tour le détail de chaque chose et le résultat produit par l'ensemble. Nous avons fait reproduire un moucharabieh à Alexandrie, qui nous a paru résumer très-bien les méthodes usitées dans la menuiserie arabe.

Les moucharabiehs sont des balcons saillants, placés à l'étage supérieur, généralement affecté à l'appartement des femmes, qui de là peuvent, sans être vues, regarder ce qui se passe au dehors.

La plupart des monuments élevés dans l'empire ottoman présentent un mélange du style byzantin, avec le style arabe ou persan. M. L. Parvillée, dans son *Architecture et décoration turques*[3], a relevé de superbes exemples, que l'impression à plusieurs teintes reproduit admirablement.

1. Paris. — Firmin Didot.
2. Paris. — Morel.
3. Paris. — Morel.

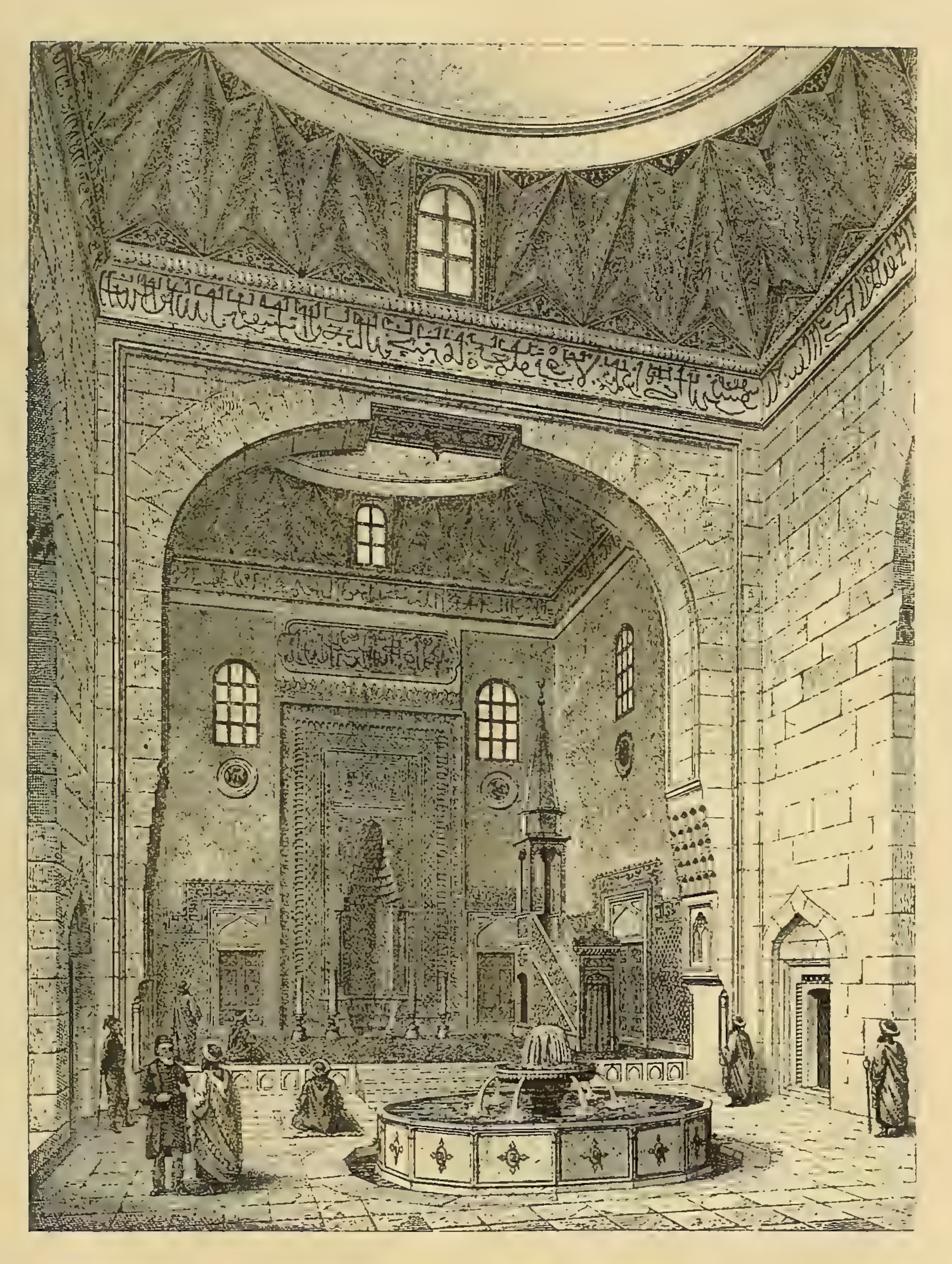


MOUCHARABIEH A ALEXANDRIE.

On retrouve là le principe décoratif, dont M. Parvillée fait un si bon usage dans ses faïences. Bien que ces planches en couleur forment la plus grande partie de l'ouvrage, on y trouve aussi des ensembles de monuments reproduits par la gravure simple. Parmi ceux-ci, nous avons choisi la mosquée de Brousse. « Ce monument, dit le texte, remarquable par la rareté des différents marbres qui le composent ainsi que par la délicatesse des sculptures qui le décorent, est un des principaux ornements de l'ancienne capitale asiatique, bien qu'il n'ait pas de parois décorés de colonnes et qu'il soit bâti sur une simple terrasse en marbre blanc d'une certaine hauteur. Le véritable chef-d'œuvre de cette mosquée est la porte même. Le mirhab, c'est-à-dire la niche où est déposé le Coran, est décorée de faïences, et la richesse de ses moulures égale en magnificence celle de la porte d'entrée qui lui fait face. Les coupoles et les minarets étaient autrefois revêtus de porcelaine verte, ce qui les faisait briller au soleil de l'éclat de l'émeraude. »

Après avoir examiné des ouvrages qui traitent de l'antiquité et de l'Orient, nous pourrions voir ceux qui ont trait au moyen âge, à la renaissance ou aux temps modernes. Mais ce serait inutile puisque l'Exposition et par conséquent la bibliothèque cessent d'être ouvertes à partir du 1er décembre. Nous avons surtout appelé l'attention sur des grands ouvrages, qui présentent un intérêt immense pour le travailleur et l'écolier, mais qui presque toujours sont d'un prix inaccessible pour eux. *L'Union centrale* leur offre en tout temps les mêmes facilités, puisque outre les expositions périodiques organisées par ses soins, elle met en permanence, à la disposition du public, sa riche bibliothèque, qui demeure ouverte non-seulement tout le jour, mais encore le soir : précieux avantage que n'offrent pas les grands établissements scientifiques de l'État. Cette bibliothèque, bien autrement riche que celle qui figurait à l'Exposition, présente les mêmes facilités pour l'étude, et le bibliothécaire, M. Arnoux, est toujours disposé à donner aux travailleurs les renseignements dont ils ont besoin. C'est là un des plus grands bienfaits dont *l'Union centrale* ait doté l'industrie française. Maintenant que l'Exposition est finie, chacun va se remettre à l'ouvrage, et, dans un temps sans doute peu fort éloigné, le public, convié de nouveau, pourra se convaincre une fois de plus de la vitalité de notre pays et des efforts qu'il fait pour garder la suprématie qui lui appartient dans les applications de l'art à l'industrie.

RENÉ MÉNARD.



LA MOSQUÉE DE BROUSSE.

CONSIDÉRATIONS SUR LE COSTUME

COSTUMES HISTORIQUES DES XVI[e], XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES

DESSINÉS PAR LECHEVALIER-CHEVIGNARD, GRAVÉS PAR A. DIDIER
L. FLAMENG, LAGUILLERMIE,
AVEC UN TEXTE HISTORIQUE ET DESCRIPTIF, PAR GEORGES DUPLESSIS[1]



L'IMPORTANCE du costume et son étroite connexité avec nos pensées et nos mœurs sont prouvées par la seule étymologie du mot, qui signifie, dans le langage des arts, l'ensemble des usages et des coutumes d'une nation aussi bien que sa manière de s'habiller. *Costuma* désigne en italien tout ce qui compose la vérité historique, la couleur locale. Ainsi, par le vêtement d'un peuple, on peut déjà connaître ou du moins présumer son caractère, savoir s'il est frivole ou grave, actif ou indolent, querelleur ou pacifique. Quelle différence de physionomie, par exemple, entre un Corse, serré dans sa ceinture et dans ses guêtres, avec sa veste abrégée qui finit aux pectoraux, et un Napolitain à peine couvert de ses vêtements lâches, qui court un instant les jambes nues pour gagner son droit à la paresse ! Quelle différence d'expression entre la chlamyde des cavaliers athéniens et la soutane de nos prêtres catholiques, entre le manteau court des Valois et la simarre de nos juges, et que de nuances à observer entre l'un et l'autre de ces deux extrêmes !

1. Paris, librairie d'architecture de A. Lévy, 21, rue Bonaparte, MDCCCLXVII.

Mais ce qui est vrai des nations et des corps d'état est également vrai des individus. Le même costume a cent manières d'être porté. Parmi cent montagnards basques, il n'y en a peut-être pas deux qui soient absolument semblables dans leur façon de revêtir les mêmes habits. Les indications que fournit le costume sont donc à la fois générales et particulières ; elles accusent l'humeur d'une personne aussi bien que les tendances de toute une race, et voilà pourquoi le costume tient tant de place dans les préoccupations du monde et dans celles du peintre.

Avant que Talma ne parût sur la scène française, enveloppé dans la toge de Néron, lorsque *Britannicus* était joué par des comédiens en chapeaux à plumes et en habit d'épée, et par des comédiennes en paniers, il est certain qu'un esprit fin et délicat comme celui de Voltaire devait être choqué de la même dissonance que produiraient aujourd'hui les vers de Racine, débités sur le théâtre dans de pareils accoutrements. Pour ce qui est de la peinture, la vérité du costume y est tellement nécessaire qu'elle suffirait à elle seule pour rendre un tableau ridicule si elle était méconnue, et pour le rendre intéressant si elle était fidèlement observée, tant nous attachons de prix maintenant aux connaissances ethnographiques d'un peintre.

C'est là ce qui explique le succès qu'ont de nos jours les ouvrages à costumes. Non-seulement le plus beau de tous, celui qu'avait publié Camille Bonnard, il y a trente ans, a pu être l'objet d'une seconde édition, bientôt épuisée ; mais il a fallu le continuer jusqu'à nos jours, ou tout au moins jusqu'aux premières années de ce siècle, parce que les artistes se plaignaient de ce que les informations contenues dans le savant livre de Bonnard étaient limitées à la fin du XVe siècle, alors que les habits de la Renaissance française avaient pour eux un intérêt si vif. Aussi à peine avait-on réimprimé l'ouvrage de Bonnard, dont les gravures excellentes sont de Mercuri, que deux hommes très-instruits dans la matière et très-curieux de tout ce qui s'y rapporte, MM. Lechevalier-Chevignard et Duplessis, se résolurent à continuer l'ouvrage de Bonnard chez l'éditeur de la seconde édition.

Attaché au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, M. Duplessis avait à sa portée tous les renseignements désirables. Livres à figures, miniatures de manuscrits, estampes historiques, descriptions écrites et dessinées des entrées royales, des cérémonies pompeuses, des fêtes publiques, il avait tout sous la main. De son côté, M. Lechevalier-Chevignard, qui s'était fait plus d'une fois remarquer au Salon par des tableaux auxquels la physionomie du XVIe siècle considéré dans ses habits, ses allures et ses manières, donnait beaucoup de piquant et de

charme, M. Chevignard était préparé mieux que personne pour la besogne qu'il s'agissait d'accomplir.

Nos deux collaborateurs se mirent donc à l'œuvre, et bientôt, non contents d'exhumer tous les costumes du XVIe siècle, ils en vinrent à chercher les formes et les variantes des habillements portés en Europe dans le temps où régnaient en France Henri IV, Louis XIII et Louis XIV. Enfin, de proche en proche, ils poussèrent leurs investigations jusqu'à la fin du dernier siècle, c'est-à-dire jusques et y compris la Révolution française et le Directoire.

Il faut bien le dire, une telle entreprise n'était pas aussi aisée à conduire qu'on aurait pu le croire de prime abord. Il ne suffisait pas, en effet, de prendre au hasard, dans les documents innombrables, accumulés au Cabinet des estampes, les costumes des magistrats, des gentilshommes, des ecclésiastiques, des bourgeois, des militaires, des marchands et des villageois, les atours des honnêtes femmes et les attifets des femmes galantes. Encore fallait-il faire un triage intelligent parmi tant et tant de pièces, sans se laisser entraîner par l'étrangeté de telle figure et le côté curieux de tel ajustement. Une critique sévère devait présider, et a présidé, en effet, au choix des nouveaux costumes qu'on se proposait de publier pour faire suite à ceux de Bonnard et de Mercuri. MM. Duplessis et Chevignard ont soigneusement regardé aux provenances ; ils n'ont rien exhumé qui ne fût authentique ; ils ont mis beaucoup de soin à distinguer entre la fantaisie et le vrai. Tel peintre, tel miniaturiste, tel graveur, avaient pu se contenter, en fait de costumes, d'un à peu près. Tel autre avait cru être fidèle, qui, ne vivant pas au milieu du monde qu'il voulait représenter, s'était trompé de très-bonne foi, sinon sur la chose elle-même, au moins sur l'esprit de la chose. Assurément, lorsque les Clouet, les Mirevelt, les Porbus, les Goltzius ont dessiné ou peint, les uns, la figure de François Ier, de Henri II et de ses fils, les autres, le portrait de Henri IV et de ses contemporains, on sent qu'il est permis de se fier à l'exactitude de leurs peintures ou de leurs pastels. La naïveté qu'ils ont mise dans le précieux de leur exécution, dans les détails de leur dessin, témoigne assez de l'attention qu'ils apportaient à *pourtraire* les habits non moins que l'âme de leurs modèles, à reproduire aussi juste le caractère des choses que la physionomie des personnes.

On éprouve la même impression quand on a sous les yeux les *Caprices* de Labelle et les eaux-fortes de Callot. On devinerait sur-le-champ, si on ne le savait point, que ces deux artistes, l'un d'une vérité spirituelle, l'autre d'une précision inexorable, ont été mêlés au monde qu'ils ont

mis en scène; on comprendrait qu'ils ont dû porter, eux aussi, le feutre emplumé de Bassompierre et la collerette et le justaucorps à passements, et même que les jours de gala ils ont dû chausser le bas à botter, garni de dentelles. En parcourant l'œuvre d'Abraham Bosse, on est tout de suite averti que ses costumes ont été pris sur nature ; qu'il n'y a rien mis du sien, absolument rien; que ces nouvelles mariées qu'on visite dans leur lit, ces demoiselles qui font des guipures, ces gentilles dames à qui des raffinés font la cour, ont été vues et dessinées sur le vif.

Mais tous les artistes de ce temps-là ne sont pas également bons à consulter. La peinture alors, et même un peu plus tard, sous Louis XIV, a eu ses bohèmes. Il est bien clair, par exemple, que les tableaux de Raoux, qui fut toujours porté à faire la vie, ne sont pas, pour la vérité extérieure de l'usage et de la mode, des renseignements aussi sûrs que ceux de Lebrun et de Mignard. Il importait donc de savoir au juste quel degré de confiance méritaient les peintres ou les graveurs dont les ouvrages étaient compulsés, et de choisir ceux qui présentaient toutes les garanties voulues de sincérité, sans se borner aux documents officiels, où d'ailleurs l'on pouvait prendre souvent l'exception pour la règle. Les amateurs qui connaissent l'histoire de l'art n'ignorent pas que Largillière, dans ses draperies et ses habillements, était plus libre que Rigaud et moins scrupuleux. Ils savent que Nattier se plaisait aux accoutrements imaginaires; qu'il habillait les modèles de ses portraits les plus beaux en marquises de la fable, en duchesses de l'Olympe; que par une altération fantastique de la coiffure et du vêtement, il faisait de celle-ci une Hébé de salon, de celle-là une Vénus de boudoir, de manière qu'il serait difficile de démêler dans ses tableaux ce qui appartient à la vérité et ce qui relève uniquement de l'imagination. Il en fut de même vers la fin du règne de Louis XV, lorsque Hubert Drouais fut en possession de peindre les gens de qualité. Dames et chevaliers, princes et princesses, posèrent devant le peintre avec des parures et des habits qui n'étaient pas conformes à la mode du temps, moins variable qu'elle ne l'est aujourd'hui. C'est ainsi qu'il y a dans les peintures de Drouais une certaine dose de fantaisie, en fait d'ajustements, qui pourrait tromper les chercheurs.

Il a donc fallu être bien avisé pour ne pas prendre le change et pour n'accepter comme renseignements historiques et incontestables que les figures émanées d'artistes qui avaient été à même de puiser à bonne source. Cependant la sûreté des informations ne suffit pas à recommander un ouvrage, à moins qu'il ne s'adresse à un petit nombre de lecteurs, à ceux qui se servent d'un livre pour en faire un autre. Une édition qui

serait destinée à ce genre d'acheteurs pourrait sans inconvénient se composer d'images sèchement instructives et dont l'exactitude serait le seul mérite. Mais quand on écrit pour tout le monde, l'on ne doit pas se défendre d'ajouter quelques assaisonnements aux vérités utiles. A la rigueur, pour dessiner un costume et en donner une idée à quiconque a



COSTUME DU XVIe SIÈCLE, D'APRÈS PAUL VÉRONÈSE.

besoin de le connaître, il suffirait d'un mannequin; mais combien est plus intéressant, et aussi plus vrai, un habit porté par un être vivant, dont l'attitude ou l'action prêteront à cet habit une tournure vraisemblable, un mouvement singulier, des plis indicateurs de la forme, et révéleront, pour ainsi parler, l'intention morale de celui ou de ceux par qui le costume fut inventé! Et maintenant, quel surcroît d'intérêt dans un vêtement, s'il habille un personnage illustre par le rôle qu'il a joué dans l'histoire, s'il s'adapte à la grâce d'une femme devenue célèbre pour avoir été charmante! Désirez-vous savoir comment s'habillaient les Vénitiens au XVIe siècle, il ne sera pas indifférent pour vous qu'on vous

montre un homme sans nom, habillé à la Vénitienne, ou qu'on vous fasse toucher au doigt la robe à ramages qu'a revêtue Benedetto Caliari dans le tableau des *Noces de Cana*, peint par Véronèse, et la simarre qui enveloppe la figure du vieux Titien jouant de la contrebasse pour égayer le festin de Jésus-Christ.

Quand on entend parler de Henri III et de sa cour intime, et que l'on a envie de connaître la manière de se vêtir qu'affectaient le roi et ses mignons, pour voir s'il existe un rapport sensible entre leurs habits et leurs mœurs, on n'est pas fâché de vérifier ce rapport sur la figure de saint Mégrin, l'un des « mignons fraisés du roy », comme l'appelle Pierre de l'Estoille. M. Chevignard a emprunté cette figure d'une miniature sur vélin faisant partie de la collection Sauvageot. Vêtu d'un pourpoint de soie blanche, rayé de velours noir et serré comme un corset, la fraise bien empesée, les trousses courtes, les manches légèrement bouillonnées et les chausses collantes en soie blanche, Saint-Mégrin a plutôt l'air d'une fillette qui a beaucoup grandi, et l'on ne s'explique pas que ce corps efféminé et fluet ait pu vivre durant vingt-quatre heures, après avoir reçu trente-quatre coups d'épée ou de pistolet, car on sait que le mignon fut assassiné par ceux du duc de Guise, comme il sortait du Louvre, à onze heures du soir.

Si vous demandez quel était le costume des gentilshommes du temps où florissait Van Dyck, ce sera pour vous un plaisir de plus que de voir ce costume sur la personne de Charles Ier et de rattacher à un nom qui rappelle tant de choses, cet élégant ensemble de toilette que forment une casaque en satin blanc, un haut-de-chausses en velours rouge, un chapeau à larges bords, orné d'une plume, une collerette rabattue, des gants de buffle et des bottes molles éperonnées. J'imagine aussi qu'une dame qui projetterait d'aller au bal, déguisée en princesse italienne du XVIe siècle, serait bien aise de calquer son travesti sur la figure d'Isabelle d'Este, comtesse de Mantoue, dessinée et coloriée par M. Chevignard d'après des documents authentiques.

Mais il est un autre genre d'intérêt que les auteurs des *Costumes historiques* n'ont pas négligé de mettre dans leur ouvrage, c'est celui qui tient à la provenance des renseignements. En suivant l'exemple de Camille Bonnard et de Mercuri, qui avaient eu soin de faire connaître au lecteur les peintures, estampes, archives, murailles, tapisseries, vitraux et manuscrits où ils avaient puisé leurs informations, MM. Duplessis et Chevignard ont donné eux aussi l'indication des sources, et en regard de chaque figure dont ils affirmaient la sincérité, ils ont cité les preuves à l'appui. Cette garantie offerte au public a l'avantage de faciliter les

recherches, de rendre possible la vérification des documents et d'enseigner à ceux qui l'ignorent quels sont les maîtres et les livres qu'il importerait de consulter pour en savoir encore plus long touchant telle coutume locale, tel accessoire de l'habillement ou même de l'ameublement, qui pourraient être l'objet d'une investigation particulière.

Cet appoint de curiosité est précieux pour les amateurs, et l'ouvrage qui nous occupe en fournit de nombreux exemples. Je suppose qu'un peintre ait à représenter un jeune homme revêtu d'une armure complète, comme la portaient les chevaliers italiens au commencement du XVIe siècle, il sera très-heureux, je pense, d'être renvoyé par les auteurs des *Costumes* aux fresques fameuses que Pinturicchio peignit à Sienne, dans la bibliothèque du Dôme, en collaboration avec Raphaël, car le peintre trouvera, en étudiant ces fresques ou tout simplement les estampes qu'il pourra s'en procurer, quantité de renseignements ayant de la connexité ou de l'analogie avec ceux qu'on lui a donnés et dont il a besoin immédiatement. Il verra, par exemple, quel était le harnachement des chevaux, par ceux que montent les Piccolomini, dans la fresque où le pape Pie II est représenté en voyage; il apprendra, par la fresque relative aux fiançailles d'Élisabeth de Portugal, quels étaient l'habit ecclésiastique et l'habit civil, et la parure d'une reine en un jour de grande pompe ; il saura la forme des pourpoints, des toquets, des couronnes, des hallebardes, et lors même qu'il concentrerait son attention sur l'armure peinte par Pinturicchio, — nous en avons au Louvre le dessin, — il apprendrait la coupe de l'armet, la tournure des brassards, et que l'intérieur des gantelets devait rappeler par sa couleur le cuir des attaches qui reliaient les différentes pièces de l'armure. Il demanderait ce que signifie le crochet doré que l'on remarque à droite, sur la cuirasse du jeune chevalier, et on lui dirait que ce corbin de fer ou d'acier s'appelait le *faucre*, et servait à soutenir la lance lorsque l'on se préparait au combat ou lorsqu'on s'élançait à cheval dans une joute.

Certains lecteurs curieux de détails archéologiques pourront s'attacher, en étudiant les planches de M. Chevignard, à des parties du costume qui n'appelleraient pas l'attention des autres lecteurs. Il me souvient que lorsque Paul Delaroche exposa au Salon son tableau de *Cromwell ouvrant le cercueil de Charles Ier*, quelqu'un demanda comment s'appelait cette espèce de guêtre, à quatre dents rondes, qui recouvre le cou-de-pied sur les bottes de Cromwell. Personne ne le savait, et cela impatientait particulièrement un des spectateurs qui était journaliste et devait écrire sur le Salon. Nous savons maintenant par le texte qui accompagne la figure de Gaston d'Orléans, représenté dans l'uniforme des

généraux, sous la régence d'Anne d'Autriche, que cette guêtre à laquelle était rivé l'éperon s'appelait une *soulette* ou bien un *pont-levis.* Quel plaisir c'eût été pour un écrivain comme Théophile Gautier, d'enrichir son vocabulaire d'un mot propre, tenant si bien la place de ces termes génériques et vagues dont affectaient de se servir autrefois les classiques, jaloux d'ignorer les minuties! Pour mon compte, je suis bien aise d'apprendre aussi, par un costume de mousquetaire flamand, — dont la peinture originale appartient à M. Patrice Salin, — que l'on nommait *tassettes* les pièces de l'armure qui protégeaient le ventre et les cuisses en s'adaptant à la cuirasse, et comment se comportait l'arquebuse à rouet dont parle Brantôme dans sa *Vie des grands capitaines.*

S'il est vrai que la malice du sort vous empêche souvent de trouver ce que l'on cherche, en revanche elle vous fait parfois rencontrer ce que l'on ne cherchait point. J'ai vu un musicien, préoccupé du côté historique de son art, se réjouir des renseignements inattendus que lui fournissait l'ouvrage des *Costumes,* touchant les instruments de musique. La vingt-sixième planche du second volume et la vingt-huitième reproduisent divers fragments d'un tableau précieux où est représenté un concert, entre autres divertissements que se donnent un seigneur châtelain et sa petite cour, au pied d'une vieille tour féodale. Dans ce tableau, le dessinateur a remarqué trois figures qu'il a copiées avec soin : l'une est celle d'un jeune homme accompagnant sur la flûte traversière une dame noble qui joue du luth simple, et une damoiselle qui touche d'un instrument appelé la *rote galloise,* espèce de guitare carrée tenant le milieu entre le luth et le violon. Pour le dire en passant, la dame noble est ici coiffée à ravir d'une bande de soie rouge en diadème, cousue entre deux galons de velours noir brodés d'or. A ce diadème est attaché par derrière un large ruban noir, qui tombe sur la nuque et reste flottant.

Ce n'est pas tout : en parcourant le premier volume, notre musicien nous montrait, ici le fifre allemand, là les trompettes de joute ou le tambourin, et, en feuilletant le second volume, il s'arrêtait à la figure naïvement jolie d'une dame hollandaise peinte par Metsu dans le tableau du Louvre intitulé la *Leçon de musique :* elle pose la main non pas sur un clavecin, comme dit le catalogue du musée, mais sur une épinette. L'épinette était une des trois principales sortes d'instruments à cordes pincées et à clavier; elle différait du manichordion par des dimensions beaucoup plus grandes, et du clavecin en ce qu'elle avait l'aspect d'un « carré longuet », tandis que le clavecin, ressemblant à nos pianos à queue, présentait la forme d'une harpe couchée, et qu'il avait son clavier placé à l'extrémité de l'instrument. Ces explications, que nous don-

nait le musicien, se trouvant tout au long dans le texte de M. Duplessis, nous aurions pu paraître aussi savant qu'un luthier de profession, en laissant voir habilement ce qu'on nomme parmi les journalistes l'érudition du quart d'heure.

Tout ce que contenaient de documents les peintures ou estampes des artistes français, même de ceux qui, sans le vouloir, ont été utiles aux historiens du costume, MM. Chevignard et Duplessis l'ont relevé avec soin. Dans le tableau si touchant et si délicat de Lesueur, *la Messe de Saint-Martin*, ils ont trouvé les habits sacerdotaux d'un diacre à l'office. Ce diacre est un bénédictin de Saint-Maur. Il porte par-dessus la robe de son ordre l'aube, l'étole et une dalmatique de drap d'or, ornée d'une bande bleue; mais il présente cette particularité que son capuchon est enveloppé d'un linge bénit, appelé *amict*, dont la définition figurée est toujours plus facile à saisir que la définition écrite du Dictionnaire. La *Bambochade* de Sébastien Bourdon qui est au Louvre, et où l'on voit une famille de bohémiens au pied d'un monument en ruine avec des joueurs de cartes, a fourni à nos auteurs le costume d'un soldat de cavalerie sous Louis XIII, avec son chapeau de feutre, sa cuirasse, sa casaque de buffle, son manteau à brandebourgs et ses bottes à genouillères et à pont-levis.

D'après un beau portrait du président de Mesmes, par Philippe de Champagne, M. Chevignard a pu nous donner le costume complet d'un président à mortier au parlement de Paris : une robe très-ample en laine rouge, recouverte d'un manteau de petit-gris, de larges manches doublées de soie noire et à revers, un chaperon à fourrure blanche, une bande d'hermine sur le bras et une toque en taffetas noir, bordée d'un galon d'or fin. Cette toque est justement le *mortier;* les magistrats l'avaient rarement sur la tête, et, sauf les audiences et les cérémonies d'apparat, ils la gardaient à la main et s'en servaient pour donner un signe d'approbation ou d'improbation dans les délibérés du parlement. De là est venue l'expression *opiner du bonnet.*

Van der Meulen et Martin, son élève, ont été mis également à contribution, mais surtout Jean de Saint-Jean, dessinateur français dont les costumes, gravés par Ertinger et coloriés, forment la collection infiniment curieuse, publiée par Bonnard en 1675. On s'instruit, en fouillant cette mine, d'une quantité de termes qui seraient demeurés inexplicables sans le secours du dessin. La planche 49, celle du gentilhomme en habit d'épée, dont le justaucorps est couleur tabac, nous apprend ce qu'étaient les *manches à bottes* — c'étaient des manches à parements doubles, l'un montant, l'autre tombant — les *canons* — c'étaient des pièces de toile



FLANDRE DAMOISELLE

(tirée des Costumes Historiques)

Gazette des Beaux-Arts

Didier sc.

ou de soie en forme d'entonnoir renversé, qui s'attachaient au-dessous du genou et couvraient le bas jusqu'au milieu ou au-dessous du mollet, — les *crinières de lion* — c'est-à-dire les perruques longues qui constituaient probablement un privilége, comme l'usage des passements et des brocarts, — les *souliers à la cavalière,* qui étaient haussés sur des talons rouges et recouverts, au cou-de-pied, d'une pièce de cuir dépassant la boucle et s'élevant sur le tibia.

Le même dessinateur, je veux dire Jean de Saint-Jean, nous met sous les yeux ce qu'on appelait un *justaucorps à brevet,* justaucorps qui ne pouvait se mettre qu'en vertu d'un brevet signé de la main du roi. Il était bleu, doublé de rouge et brodé d'or avec un mélange d'argent. Le jeune seigneur qui en est revêtu dans l'estampe reproduite par Chevignard, porte un large baudrier en étoffe d'or, auquel est suspendue une épée fine et courte, ornée à la garde d'un bouquet de rubans rouge et or. Une élégante écharpe de soie blanche, à franges d'or, tombe, en ceinture lâche, sur les hanches. Les bas sont rouges, la perruque est blonde, le chapeau galamment retroussé, garni d'une plume et de rubans jaune et rouge. Le gentilhomme, d'un air un peu maniéré, fait tomber une prise de tabac sur le revers de sa main gauche et se prépare à l'aspirer délicatement, sauf à secouer ensuite son rabat en point d'Alençon. Voilà une estampe qui vaut à elle seule tout un chapitre La Bruyère. C'est la figure d'Iphis ou de Narcisse. C'est encore par les dessins de Jean de Saint-Jean que nous sont révélés quelques usages qui ont vieilli et d'autres que la mode a renouvelés, entre autres celui qui distinguait les dames de qualité, d'avoir sous le bras un *chien-manchon,* et celui de porter au déshabillé du matin une cornette et une palatine en point de France, avec deux jupons, plus un tablier bordé de dentelles, et à la promenade une canne en jonc, un *loup* suspendu à la ceinture et des gants qui montaient jusqu'au coude.

Les costumes étrangers au XVII[e] siècle ne différaient guère des nôtres. La mode française, qui s'inspirait quelquefois de l'observation des vêtements portés en Europe, comme elle fait encore aujourd'hui, était suivie assez fidèlement dès qu'elle avait inventé ou modifié quelque chose. En Espagne, c'est par Vélazquez et Murillo que nous sommes informés des nuances qu'offrait la mode espagnole, comparée à celle de France. Bien que semblables aux costumes de Louis XIII et de Charles I[er] ceux de Philippe IV avaient cependant plus de simplicité et une physionomie plus sévère.

Les couleurs en étaient moins voyantes; le gris et le noir y dominaient. Le pourpoint, serré par une ceinture ou par une écharpe, avait

des manches collantes et une seconde manche qui pendait librement. On portait une collerette tantôt rabattue sur les épaules, tantôt cachée par le pourpoint qui n'en laissait voir que les bords, à la hauteur du menton. La culotte s'engageait dans des bottes à genouillères, quand elle n'était pas jarretée au-dessus d'un bas de soie. L'ajustement était complété par un chapeau sans plumes et des gants *à la crispin.*

C'est ainsi que Vélazquez a représenté ses amis et lui-même dans un tableau qui est maintenant au Louvre, une *Réunion d'artistes.* Un peu plus de luxe était réservé sans doute aux grands d'Espagne, aux infants et au roi, qui cependant affectaient aussi de l'austérité, chérissaient le noir et ne montraient quelque richesse que dans les garnitures de dentelles ou dans les broderies et les franges de l'écharpe.

En ce qui touche le costume des Pays-Bas, au XVIIe siècle, M. Chevignard n'avait que l'embarras du choix. Les peintures qu'ont signées Terburg, Metsu, Slingelandt, Pierre de Hooch, Téniers, Van Dyck, Adrien Van der Venne, sont remplies de figures qui semblent avoir été dessinées tout exprès pour servir à un futur ouvrage sur l'histoire du vêtement. A vrai dire, les habits flamands et hollandais ressemblent plus à ceux des Français qu'ils n'en diffèrent. Toutefois, on peut y remarquer une chose, c'est que les modes françaises, quand elles sont transplantées chez les peuples qui les imitent, y sont toujours tardives et souvent exagérées. Ainsi le chapeau des officiers que peint David Téniers dans ses cabarets est encore le feutre haut de forme dont on se coiffait en France, sous les Valois. Le page de Metsu, dans le tableau du *Marché aux herbes d'Amsterdam,* fait voir à son pourpoint et à son haut-de-chausses des crevés qui alors étaient certainement démodés à Paris. Le jeune garçon ou plutôt le grand enfant, qui est représenté dans la *Famille Neerman* de Slingelandt, est tout couvert de rubans blancs et roses; il en a des touffes à son chapeau noir, à ses manches tailladées, à sa ceinture, à ce cotillon qui est proprement la rhingrave, et jusqu'à ses souliers, sans parler des larges canons attachés à son genou. Tant il est vrai que si la France est pour la mode une patrie d'adoption aussi bien qu'une patrie d'origine, cela tient à ce que, même dans ses inventions les plus fantasques, la mode conserve chez nous de la mesure, des tempéraments dictés par le goût, et de l'harmonie.

Dans un ouvrage comme celui dont nous parlons, et qui est du reste plein de faits instructifs et de recherches profitables, le principal attrait, cela va sans dire, est dans la finesse du dessin, le talent du graveur et le rehaut du coloris. Les costumes de MM. Chevignard et Duplessis devant faire suite à ceux de Mercuri et de Camille Bonnard, le peintre qui les a

dessinés a eu l'attention de suivre la manière de son prédécesseur, manière d'ailleurs excellente. Nous avons connu Mercuri lorsqu'il travaillait aux planches des *Costumes.* Nous avons même été un peu son élève, car il vivait au passage Tivoli, dans la maison où demeurait Calamatta, notre maître, dont l'atelier leur était commun. Il dessinait et



COSTUME DU XVIIe SIÈCLE, D'APRÈS PIETER DE HOOCH.

gravait ses figures à peu de frais; il les cernait d'un contour délicat, mais suffisamment ferme pour être précis. Le modelé, il l'indiquait sommairement avec très-peu de demi-teintes. A mesure que la couleur des habits était plus soutenue et plus profonde dans le modèle colorié, il y mettait plus d'ouvrage, faisant mordre franchement les premières et donnant les secondes à la pointe sèche, d'une main résolue et expéditive parce qu'elle était sûre. Au contraire, lorsque la teinte se trouvait claire, il épargnait sa planche et laissait travailler le papier, comme disent les graveurs, prévoyant qu'un ton rose, jaune ou vert tendre changerait de

valeur s'il était couché sur un fond légèrement assombri déjà par des tailles, des lignes brisées ou des points.

Toutes ces précautions ont été prises par M. Chevignard et dans la même mesure, quand il a fait les dessins qui devaient servir de modèles aux graveurs et qui étaient ensuite coloriés pour servir de modèles à la coloriste. Les graveurs auxquels ont été confiées les planches des Costumes de Chevignard, MM. Flameng, A. Didier et Laguillermie, sont, il est vrai, des plus habiles; mais cette fois ils ont montré un genre d'habileté tout à fait rare. Ils ont tellement bien compris leur besogne et discipliné leur manière qu'il est impossible de distinguer entre la planche de celui-là et la planche de celui-ci.

Ce n'est pas là certainement un petit mérite, car il n'est rien de plus désobligeant, dans un livre à figures, que les disparates, et il n'est rien de plus difficile à éviter lorsqu'on emploie différents artistes pour graver une seule et même suite d'estampes. L'un prodigue ses travaux, l'autre les ménage; l'un pousse à l'effet, l'autre reste à moitié chemin, et il en résulte une bigarrure qui donne à l'ouvrage l'aspect d'un recueil factice, d'un pot pourri. Un autre soin à prendre pour la beauté de l'édition était celui du coloriage, qui devait être uniforme, c'est-à-dire de nature à racheter la variété des couleurs par l'harmonie que produit la même intensité dans les mêmes teintes. Toute proportion gardée, il ne fallait pas que telle planche fût plus montée en couleur que telle autre. Sur ce point les *Costumes* historiques ne laissent rien à désirer, et, dans ce cas, l'éditeur doit avoir sa part d'éloges, parce que la perfection du travail dépend ici du prix qu'on sait y mettre.

Mais revenons à l'histoire du vêtement, et reportons-nous au XVIIIe siècle, dont le commencement ne date, à proprement parler, que de la Régence.

Le XVIIIe siècle est le plus charmant de tous et le plus intéressant, pour nous, du moins, qui voyons dans les costumes de ce siècle, père du nôtre, les habits dont se revêtirent nos aïeux et nos grand'mères. Ah ! ce n'est pas sans doute parmi les personnages de Watteau, parmi ses Mezzetin, ses Léandre et ses Colombine, égarés sous les bocages de Cythère ou bien en partance pour l'Ile enchantée, qu'il faut chercher la vérité parfaite des ajustements, l'exactitude d'un procès-verbal de la mode. Mais Lancret, plus sage et plus froid que Watteau, est aussi un plus fidèle observateur du vrai. Ses paysans endimanchés et enrubanés, ses jeunes villageois en conversation défendue, sur des bottes de foin, avec une faneuse en cornette blanche, corset bleu et jupe jaune, ont posé sans le savoir devant le peintre des *Quatre Saisons*. Ce n'est pas non plus

de pratique, je veux dire en l'absence de tout modèle, que Carle Vanloo a peint la *Halte de chasse*, où l'on voit des dames de la cour déjeuner sur l'herbe à côté de leurs galants, ceux-ci en tricorne avec un habit galonné, un ceinturon de cuir et des guêtres rayées, ceux-là ornés de galons et de ceinturons différents, les uns et les autres servis par des laquais et des nègres en livrée, tandis qu'un piqueur détache les courroies d'un mulet chargé de provisions, et tout à fait semblable à ces



COSTUMES DU XVIIIe SIÈCLE, D'APRÈS LANCRET.

mulets de Karel-Dujardin, qui, le chanfrein couronné d'un fronteau et de plaques en cuivre repoussé, cheminent ou piétinent en faisant sonner leur sonnette.

L'aimable siècle, en vérité, que ce siècle de la philosophie et du plaisir, où l'esprit était toujours de la fête, où l'on considérait la grâce comme une vertu, et le petit souper comme une des quatre fins dernières de l'homme !... Pour le moment, nous sommes dans le *Salon des quatre glaces*, au Temple. On y prend le thé à l'anglaise : de brillants seigneurs, le prince de Conti, le prince d'Hénin, le comte de Chabot, le chevalier de Laurency, le bailli de Chabrillant, M. de Trudaine, sont

servis par des dames. La comtesse de Boufflers porte un plat posé sur un réchaud. La maréchale de Luxembourg tient une soucoupe. La princesse de Beauvau offre à boire au mathématicien Dortous de Mairan, la maréchale de Mirepoix verse du thé et la comtesse d'Egmont coupe un gâteau. On remarque parmi les invités le président Hénault, vêtu de noir, assis contre un paravent, et le beau Jarnac, en cheveux poudrés, vêtu d'un habit de velours bleu tendre, galonné d'argent, sur un gilet blanc à fleurs. Le fameux Jelyotte chante en s'accompagnant de la guitare, et le piano est tenu par un enfant... c'est Mozart!... Quelles journées! quelle vie! quel temps de bonheur pour les heureux!...

Mais tournez quelques feuillets du livre et vous serez en pleine république. Voici que Debucourt et Carle Vernet dessinent au Palais-Royal la révolution qui passe. La beauté prend ses aises, la grâce prend ses libertés. Tout s'agite dans le costume des femmes: les plumes de leur coiffure, les panaches de leur chapeau, les fichus négligemment noués et flottants, les mèches de cheveux qui retombent sur la nuque (celles-là non poudrées). La tunique a l'air d'une redingote à boutons militaires, la canne masculine a reparu. Les revers sont à la mode : on les voit aux manches des dames, aux gilets des représentants et aux bottes des muscadins. Les rayures égayent toutes les étoffes et y jettent une variété sans fin. Bientôt les jacobins, à l'exception d'un seul, affectent une mise austère ou peu soignée ; ils renoncent à la poudre, aux jabots et aux dentelles. Tout le monde pense, ou fait mine de penser, qu'il faut montrer, dans la manière même de se vêtir, l'insignifiance morale du vêtement. La République sera représentée à l'étranger par des ambassadeurs en habit bleu barbeau, avec une ceinture aux trois couleurs, et un chapeau rond à plumes également tricolores. C'est justement l'uniforme que M. Chevignard a dessiné d'après un portrait de Goya, dans sa soixante-onzième planche.

Cependant, du jour où la Révolution française devient le Directoire, la licence des mœurs se traduit par des modes révélatrices d'une tendance générale aux folies du plaisir, à l'excentricité anglaise, sans parler d'un grotesque retour à l'antique. Les merveilleuses sont coiffées en coup de vent ; leur chapeau est une casquette de jockey, surmontée d'une passe extravagante, qui se creuse en forme de cuillère immense ; leur menton se perd dans une cravate nonchalamment nouée ; leur écharpe jonquille à longs pans est flottante et leur robe se retrousse jusqu'au genou. Quelques-unes, sous prétexte de rappeler les statues grecques, se couvrent de ces gazes transparentes qu'on appelle de l'*air tissu,* et qui se collent à leurs membres comme les linges mouillés de l'art statuaire.

D'autres, à l'exemple de Mme Tallien, se promènent en sandales, ayant des bagues aux doigts de leurs pieds nus.

A côté de ces merveilleuses passent, en les lorgnant, des petits-maîtres, façonnés au suprême bon ton, les Incroyables. Ils sont coiffés *en oreilles de chien*, encravatés jusqu'aux lèvres; ils ont la cocarde au chapeau et de grands revers à leur redingote et à leur gilet. Ils marchent d'un air hautain et dégagé, la culotte courte, le mollet accentué sous un bas de soie, et ils sont tout prêts en apparence à jouer d'un bâton noueux qu'ils tiennent à la main en guise de badine. Telle est la physionomie extérieure de la fin du XVIIIe siècle, commencé sous Louis XIV!

C'est par les figures d'un incroyable et d'une merveilleuse que se termine la dernière série des costumes français dans l'ouvrage de MM. Chevignard et Duplessis. Je dis français parce que le second volume est clos par un portrait en pied de Georges IV, représenté en prince de Galles dans le costume complet d'un chevalier de l'ordre de la Jarretière: bonnet de velours à plumes, grand manteau de velours, collier d'or avec le *georges* (saint Georges à cheval perçant le dragon), jarretière en velours bleu avec une boucle d'or enchâssée de pierreries, et la fameuse devise « Honny soit qui mal y pense ».

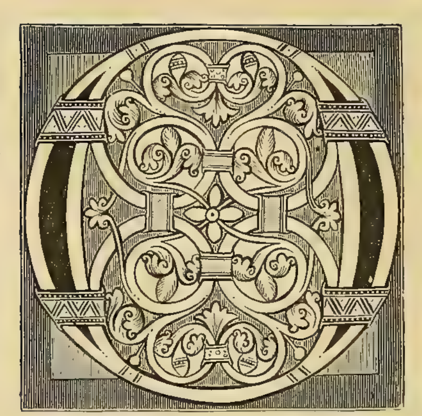
Pour en revenir à ce qui est de notre pays, les représentants du peuple, dans la dernière année du siècle, s'habillent un peu à la romaine. Ils se drapent dans une toge écarlate, prétendue grecque, agrafée sur l'épaule et qui recouvre un habit bleu. Ils ceignent leur tête d'un turban rouge, surmonté du bonnet carré des ecclésiastiques. C'est dans ce costume étrange que les surprend le 18 brumaire. Désormais les nœuds de toutes les questions seront tranchées à coups de sabre. La France va devenir un soldat, et son principal habit sera bientôt l'uniforme de l'Empire.

On le voit, il n'y a rien d'exagéré à dire que le costume, loin d'être un objet d'observation frivole, est un signe certain des idées régnantes et une sûre indication du moral des sociétés. Selon nous, c'est un proverbe irréfléchi qui a popularisé la formule « L'habit ne fait pas le moine » le contraire nous semble beaucoup plus vrai. Il est naturel, en effet, que l'homme, après avoir pris l'habitude d'attacher certaines idées à un habit, ne puisse plus le revêtir sans se pénétrer des idées que cet habit représente. J'estime donc, pour conclure, qu'il ne serait pas impossible à un véritable philosophe d'écrire, en marge d'un livre qui serait l'histoire de tous les costumes, l'histoire universelle, à grands traits, des pensées, des mœurs et des sentiments de l'humanité.

CHARLES BLANC.

JÉSUS-CHRIST

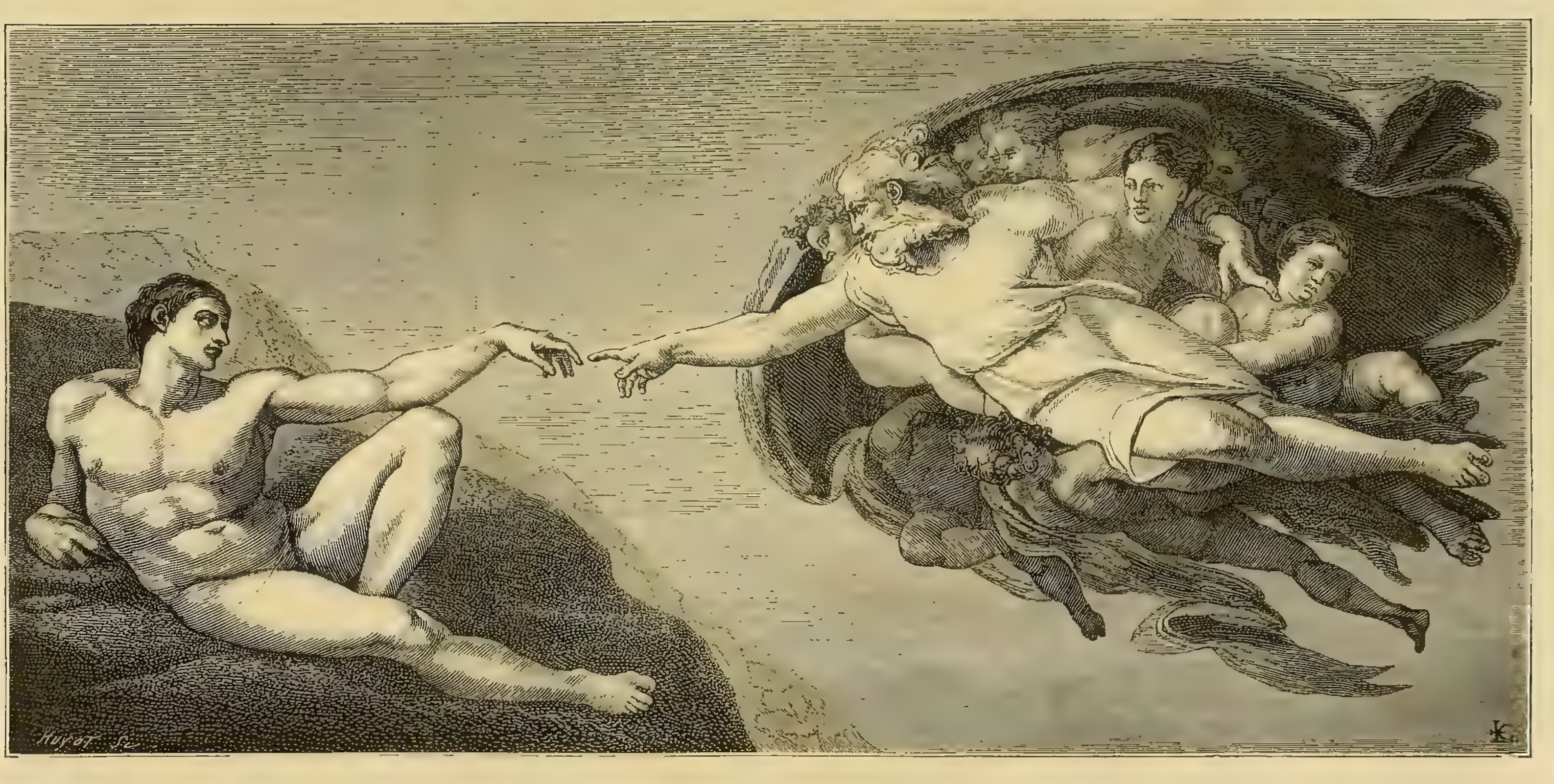
PAR LOUIS VEUILLOT [1]



N sait que le dictionnaire de peinture de Watelet, extrait de la grande encyclopédie contient avec des idées fort justes, des appréciations qui semblent parfois bien étranges. A propos de l'École hollandaise, l'auteur cite complaisamment un passage de Descamps où l'on trouve la phrase suivante sur Rembrandt : « Il ne faisait bien que les têtes et sentait si bien son incapacité à dessiner les mains qu'il les cachait le plus qu'il pouvait. » Si Rembrandt cachait quelquefois ses mains, c'est-à-dire s'il les mettait dans l'ombre, ce n'est pas du tout parce qu'il sentait son incapacité à les dessiner, c'est uniquement un artifice qu'il employait pour appeler davantage l'attention sur la partie essentielle de son tableau. Il savait que la lumière de la nature peut éclairer une main comme elle éclaire une tête; mais quand il voulait illuminer un visage, il assombrissait à dessein tout ce qui n'était pas le visage. Faute d'avoir senti la magie du tableau et pénétré les procédés de l'artiste, Descamps et Watelet ont dit une énormité qui fait sourire.

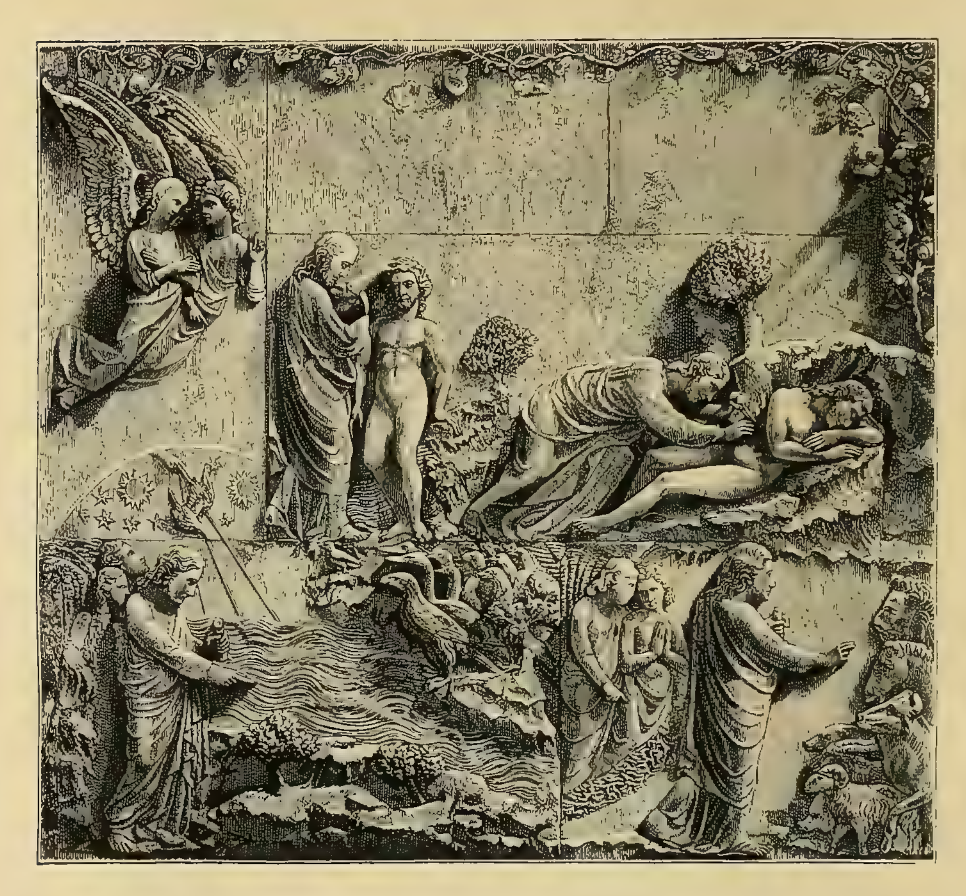
Le livre que M. Louis Veuillot publie en ce moment, *Jésus-Christ*, est conçu dans un mode analogue et je prévois qu'il attirera à son auteur des critiques aussi puériles que celles qui viennent d'être signalées à propos de Rembrandt. En dépeignant l'humanité avant, pendant et après la venue du Christ, M. Veuillot s'est proposé bien moins d'écrire un livre d'histoire que de soutenir une thèse dont le but est la glorification du Christianisme. Dès lors il était nécessaire d'assombrir l'Anti-

1. Paris, Didot.



CRÉATION DE L'HOMME, FRESQUE DE MICHEL-ANGE.

quité, pour faire ressortir l'éblouissante lumière qui, à la venue du Christ, allait transformer le genre humain. L'éloquente plaidoirie de l'auteur affirme à chaque ligne ce que j'avance ici. Ouvrons le livre au hasard : « Dans quelle religion de l'antiquité ne retrouve-t-on pas les grossiers



LA CRÉATION, BAS-RELIEF DE JEAN DE PISE A LA CATHÉDRALE D'ORVIETO.

sortiléges, le fétichisme, l'abomination de sacrifices humains? Ces horreurs allaient de pair avec les belles floraisons d'Athènes et de Rome. »

M. Veuillot a parfaitement raison quand il dit que le fétichisme et les grossiers sortiléges ont existé dans l'antiquité : on retrouve les mêmes choses au moyen âge, parce qu'elles sont un résultat naturel de l'ignorance. « Ceux qui ne connaissent pas le vrai sens des mots, dit Plutarque, arrivent à se tromper sur les choses; ainsi les Grecs, au lieu d'appeler les statues et les peintures des simulacres en l'honneur des

dieux, ont l'habitude de les nommer des dieux. » Le même sentiment qui a fait admettre les peintures dans les églises chrétiennes, a fait multiplier les statues dans les temples païens. « Ceux dont la mémoire est robuste, dit Maxime de Tyr, et qui n'ont qu'à lever les yeux au ciel pour se sentir en présence des dieux, n'ont peut-être pas besoin des statues; mais ceux-là sont très-rares et à peine trouverait-on un



ADAM ET ÈVE APRÈS LE PÉCHÉ, D'APRÈS HIPPOLYTE FLANDRIN.

homme dans une foule nombreuse qui pût se rappeler l'idée divine, sans avoir besoin d'un pareil secours. »

M. Veuillot n'ignore assurément pas le sens que les anciens donnaient à ce qu'il nomme des fétiches; mais il sait aussi que, dans un livre comme dans un tableau, tout ce qui ne concourt pas directement à l'idée essentielle doit être écarté comme encombrant et nuisible. Voilà pourquoi il ne donne aucune explication sur les fétiches dont il parle.

Où l'artifice est plus évident, c'est quand l'auteur, parlant de l'abomination des sacrifices humains, ajoute : « Ces horreurs allaient de pair avec les belles floraisons d'Athènes et de Rome. » La trace des sacri-

fices humains se trouve en effet dans le début des sociétés : l'histoire d'Iphigénie dans la légende grecque, et celle de la fille de Jephté dans la Bible, présentent de telles affinités qu'on pourrait y voir les variantes



JÉSUS DEVANT PILATE, D'APRÈS REMBRANDT.

d'une même tradition, et des récits analogues ne sont pas rares dans ce que nous savons des mœurs primitives. Mais dès que la Grèce a été constituée comme peuple et a eu conscience d'elle-même, elle a repoussé bien loin des faits qui n'apparaissent que dans des époques fabuleuses,



JESUS PORTANT SA CROIX, D'APRÈS LE SUEUR.

et se rattachent à sa mythologie bien plus qu'à son histoire. Quand Gélon de Syracuse, après avoir vaincu les Carthaginois, leur imposait, par un traité, le plus beau peut-être que l'histoire ait enregistré, l'obligation de renoncer aux sacrifices humains, il ne se doutait assurément pas que lui, Grec, serait un jour assimilé à ses farouches ennemis.

Bien que M. Veuillot ne soit pas, comme l'historien anglais Gibbon, « hébété par l'étude du paganisme », et qu'il ne passe pas pour avoir des connaissances bien étendues sur l'antiquité, il est probable qu'il sait ces choses qu'aucun écolier n'ignore, mais il avait besoin, pour sa thèse, d'envelopper dans le même anathème toutes les sociétés humaines antérieures à la venue du Christ. Peut-être un jour, un écrivain de la même école, sachant les efforts que font nos marins pour abolir l'anthropophagie dans les îles du grand Océan, dira-t-il que les hommes du XIX[e] siècle avaient l'exécrable habitude de manger de la chair humaine : le procédé serait le même. Il est si visible dans l'ouvrage de M. Veuillot, que les amis de la Grèce antique pourront lire en souriant les premières pages du livre, mais se dispenseront d'une réfutation trop facile. Il en sera de même des protestants, qui se consoleront aisément du portrait peu flatté que l'auteur fait d'eux, en songeant que « l'Espagne et le Portugal seuls, protégés par l'inquisition, échappèrent au fléau ».

Si maintenant je veux me mettre au point de vue de l'auteur, et c'est la seule manière de rendre compte d'un livre, je regrette d'avoir à signaler une lacune très-grave : l'importance de l'art y est complétement méconnue. Je sais bien que, pour combler ce vide, les éditeurs ont adjoint à M. Veuillot un collaborateur fort érudit sur ces questions, M. Cartier, et que grâce à cela un chapitre entier a pu être consacré aux évolutions de l'art dans le christianisme. Mais cette partie du livre, excellente en elle-même, et qui résume très-bien l'histoire de l'art chrétien, a pourtant l'inconvénient de paraître ce qu'elle est, une annexe, et de ne pas faire corps avec l'ensemble de l'ouvrage. Les idées sont bien d'accord, mais le souffle est différent. En cherchant à démontrer la supériorité de l'inspiration chrétienne sur l'art antique, le collaborateur de M. Veuillot suit évidemment la même direction, mais il n'a pas dans la forme ces colères, ces aperçus étranges, ces vues paradoxales et tout cet arsenal militant et fiévreux que l'auteur du livre trouve spontanément sous sa plume.

La thèse qu'il fallait soutenir, non dans un chapitre isolé, mais tout le long du livre, c'est celle que Savonarole prêchait aux artistes florentins, lorsqu'il prévoyait une décadence qui ne fut pas longue à venir. Il fallait montrer les architectes construisant des édifices religieux d'un style

bâtard et conçu d'après les données académiques, dès que l'inspiration religieuse leur a fait défaut, il fallait pénétrer jusque dans notre École des Beaux-Arts, et faire voir ces jeunes gens, qui n'ont jamais lu l'Évangile, et qui savent seulement par ouï-dire qu'une *Mater dolorosa* doit avoir la larme à l'œil, et qu'un *Enfant Jésus* doit avoir l'air innocent : on aurait expliqué par cela seul le manque absolu d'inspiration et le vide de



LE CHRIST CONSOLATEUR, D'APRÈS ARY SCHEFFER.

ces peintures qui couvrent les murailles de nos églises. Il fallait enfin consacrer quelques lignes à un grand maître, le seul de nos jours qui se soit élevé à l'idéal religieux, Hippolyte Flandrin, et prouver par l'exemple de sa vie intime que, si le talent s'acquiert par de fortes études, le génie est l'apanage de ceux qui savent avoir une idée et une croyance, fussent-ils en désaccord avec le siècle où ils vivent.

Les éditeurs ont voulu suppléer à toutes les lacunes que nous signalons, et ils ont confié la direction artistique des illustrations à M. Dumou-

lin, qui avait déjà fait le même travail pour les ouvrages de M. Paul Lacroix, sur le moyen âge. Chargé de mettre de l'art dans un livre où l'auteur s'était préoccupé de toute autre chose, M. Dumoulin s'est si bien acquitté de sa besogne, que l'ouvrage de M. Veuillot devient indispensable à tous ceux qui s'occupent d'art. Deux cents gravures d'après les œuvres peintes ou sculptées des grands maîtres nous montrent la pensée chrétienne interprétée d'une façon très-diverse, selon le point de vue particulier où se place l'artiste.

On a puisé dans toutes les écoles pour mieux faire ressortir les diverses manières de comprendre l'idée religieuse dans l'art. C'est ainsi qu'on passe des sculptures de nos églises aux miniatures qui ornent les manuscrits des fresques monumentales de l'École italienne, aux interprétations plus positives de l'École de Bruges. Albert Dürer se rencontre avec Angelico de Fiesole; Rembrandt se trouve à côté de Le Sueur. L'art contemporain a aussi fourni son contingent : Overbeck et Hippolyte Flandrin, Schnoor et Ary Scheffer, ont été interrogés tour à tour, en sorte que le livre forme comme un vaste panthéon de l'art chrétien sous toutes ses formes et à toutes les époques.

Indépendamment des gravures qui illustrent le texte, il y a de fort belles planches, des reproductions d'ouvrages de Marc Antoine, par l'héliogravure, et des chromolithographies. Nous avouons n'avoir pas un faible bien prononcé pour les gravures tirées à plusieurs teintes, lorsqu'elles reproduisent des maîtres tels que Raphaël; mais pour les miniatures, ce mode de reproduction présente un certain intérêt, parce qu'il rend assez bien les crudités naïves et les délicates ornementations de ces peintures, où le modelé et l'entente de l'effet comptent généralement pour peu de chose.

En revoyant son ouvrage imprimé et illustré de la sorte, M. Veuillot comprendra peut-être qu'en négligeant l'art, il s'était privé d'un puissant auxiliaire.

Le public, chargé de juger en dernier ressort, appréciera, malgré les lacunes et les erreurs du livre, les brillantes qualités d'un écrivain éminent, et il saura gré aux éditeurs d'avoir trouvé, dans une apologie du Christ, l'occasion de faire, au moyen des gravures, une magnifique et éloquente histoire de l'art chrétien.

R. LEROUX.



LES LIVRES NOUVEAUX

Nous autres, par J. Girardin, auteur de « *Braves Gens* », ouvrage illustré de 182 gravures dessinées par É. Bayard.

La Fille de Carilès, par Mme Colomb, ouvrage illustré de 96 vignettes, par Ad. Marie.

La Terre de servitude, par H. Stanley, — auteur de : *Comment j'ai retrouvé Livingstone* — ouvrage traduit de l'anglais avec l'autorisation de l'auteur, par J. Levoisin, et illustré de 21 gravures dessinées sur bois, par P. Philippoteaux.

Histoire du costume en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du xviiie siècle, par J. Quicherat, directeur de l'École des Chartes, ouvrage contenant 481 gravures dessinées sur bois, d'après les documents authentiques, par Chevignard, Pauquet et P. Sellier.

L'Inde des Rajahs, voyage dans l'Inde centrale et dans la présidence de Bombay et du Bengale, par Louis Rousselet, ouvrage contenant 317 gravures sur bois, dessinées par nos plus célèbres artistes, et six cartes [1].

Les yeux sont le plus sûr chemin pour arriver à l'esprit, a dit Horace. Bien qu'il l'ait entendu dans un sens un peu différent de celui que nous lui donnons ici, la pensée n'en est pas moins juste. L'image prend tous les jours une place plus grande dans l'éducation, et je suis convaincu que nous pouvons en attendre encore bien des services que nous ne soupçonnons qu'à peine. Les enfants aiment naturellement les images, et les pères et mères, sur ce point, restent pour la plupart enfants toute leur vie. C'est là une prise qu'ils donnent sur eux. Espérons qu'on finira par l'exploiter sérieusement pour le plus grand bien de tous.

L'image n'a pas encore ses entrées officielles dans les livres des écoles, où elle serait si bien à sa place, et où il faudra bien qu'on l'appelle un jour, mais du moins elle règne et domine sans conteste dans les livres d'étrennes. La liste que nous donnons plus haut en fait foi. La maison Hachette, grâce à la multiplicité de ses relations, est arrivée sur

1. Tous ces ouvrages sont édités par la librairie Hachette, boulevard Saint-Germain, 79.

ce point à un bon marché étonnant. Un beau volume in-8° raisin de 320 pages, illustré de 182 gravures, plus gaies et plus spirituelles les unes que les autres, et joliment imprimé, coûte 5 francs! et quelles amusantes histoires! quels récits variés, où l'enseignement se dissimule sous des péripéties et des aventures plus ou moins saisissantes!

Nous autres est l'histoire d'un petit troupeau d'enfants, de caractères opposés, qui arrivent, à travers mille épreuves, à devenir de très-honnêtes gens. Ceux mêmes qui donnaient le plus d'inquiétudes se trouvent à la fin naturellement amenés au bien, sans violence et sans invraisemblance, par la seule force des bons exemples, des conseils donnés à propos et surtout par l'influence des sentiments affectueux habilement stimulés. Ce livre, très-amusant, très-varié, sans ombre de pédantisme, peut être aussi utile pour l'éducation des parents que pour celle des enfants. Que de familles où les meilleures qualités sont gâtées, perdues, tournées en vices, par l'ignorance des procédés à employer, par les impatiences, par l'exagération de la sévérité ou l'excès des complaisances! Ah! si l'on pouvait commencer par faire l'éducation des parents, celle des enfants serait ensuite bien facile à compléter!

La Fille de Carilès, d'un genre tout différent, est un petit chef-d'œuvre. Ce n'est ni aussi varié ni aussi amusant que *Nous autres*, mais c'est infiniment plus attachant. La donnée en est assez originale. Une pauvre petite fille de saltimbanques, qui a perdu son père et sa mère, se sauve pour n'être pas soumise aux tortures que lui préparent les camarades survivants de son père et de sa mère. Elle est ramassée au coin d'une borne, où elle est tombée de froid, de fatigue et de faim, par un vieux bonhomme, qui vit au jour le jour de la vente de petits moulins en papier pour les enfants. Le père Carilès, qui jusqu'alors n'a ni famille ni affection, adopte la petite fille, et dès lors commence pour lui une vie nouvelle, qui peu à peu le relève et ranime en lui le sens moral, singulièrement altéré par l'égoïsme d'une longue vie d'isolement. Rien n'est plus curieux, ni plus touchant que la peinture sans prétention des transformations successives que produit dans l'âme de ce vieillard l'introduction d'un sentiment nouveau. Je connais peu d'histoires plus simples et plus attachantes que celle du père Carilès. Il est impossible de la lire sans émotion. Elle plaira, j'en suis convaincu, à tous les âges, mais je serais peu étonné que les parents y trouvassent plus de plaisir que les enfants.

La Terre de servitude est-elle une histoire réelle ou n'est-ce qu'un conte inventé à plaisir? je ne sais. La signature de l'auteur et la forme du récit, avec ses déterminations de lieux et de dates, donnent à penser

que nous avons là une relation fidèle d'aventures véritables. On regrette cependant qu'un mot d'introduction n'éclaire pas le lecteur à ce sujet.

Quand on se trouve transporté tout à coup dans un monde aussi étrange que celui des royaumes nègres de l'Afrique orientale, dans un monde où il est impossible de se guider d'après les vraisemblances ordinaires, il est bon qu'on sache bien exactement quel fonds on peut faire sur les assertions de l'auteur. Il y a je ne sais quoi de désagréable à ne pouvoir pas nettement distinguer la réalité de la fiction, l'histoire de la fable.

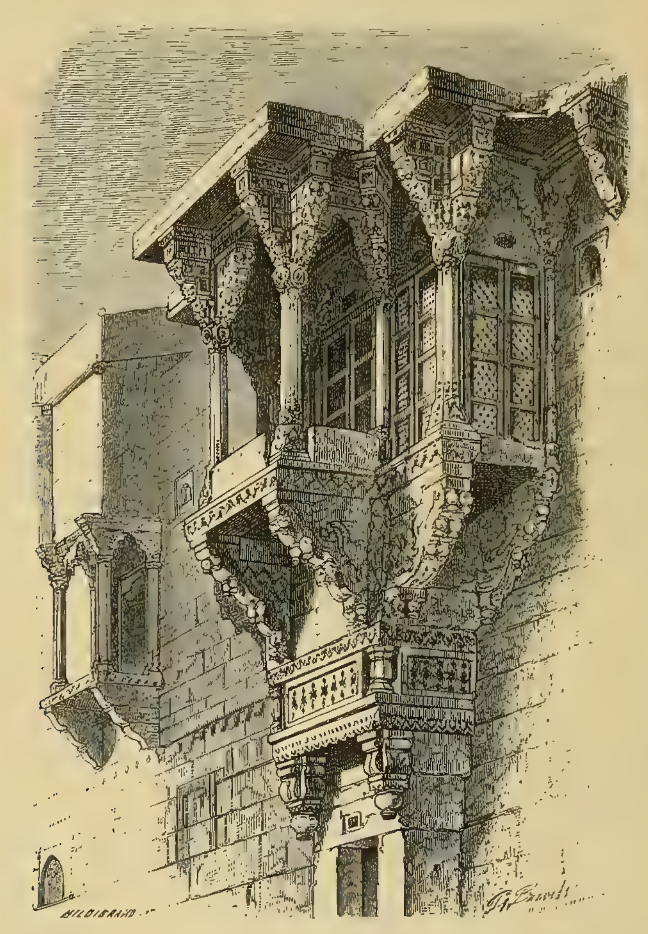
Mais il faut le dire, une fois qu'on a lu quelques pages, on est vite gagné et emporté par les émotions intenses et sans cesse renouvelées du récit. Au milieu de ces populations sauvages, où la passion remplace constamment la raison, les événements plus ou moins inattendus se pressent et se remplacent avec une rapidité vertigineuse, sans cesse menaçant la vie ou la liberté d'un homme. Quelle que soit la réalité des faits en eux-mêmes, on sent que la peinture des mœurs, en face de laquelle on se trouve, est vraie, et cela suffit pour donner tout leur effet aux tableaux terribles que déroule le récit. C'est quand on lit des livres comme celui-là, qu'on comprend tout ce qu'il faut de sang-froid, de présence d'esprit, de patience et de courage aux hommes qui, comme Livingstone et l'auteur même de ce livre, ont osé aller vivre au milieu de ces populations au caractère instable et mobile.

L'Inde des Rajahs nous transporte également au milieu de populations peu connues. L'homme décidément s'applique à prendre connaissance de la planète où il vit, et depuis quelques années les voyages se multiplient. Celui-ci a pour nous un intérêt particulier, c'est d'avoir été accompli par un Français. M. Louis Rousselet s'est imposé à lui-même de visiter en détail la région bornée au nord par les Himalayas, au sud par les Vindhyas et le fleuve Nerbouda, à l'est par le Bramapoutra, à l'ouest par le Sindh ou Indus, c'est-à-dire un parallélogramme dont la superficie équivaut à celle de l'Europe occidentale, Italie, Espagne, France, Iles Britanniques. Le peu que l'on connaît de ce pays vient de renseignements fournis par des voyageurs anglais tels que Tod, Malcolm, Héber et date de plus de cinquante ans, sans compter que ces voyageurs mêmes n'avaient parcouru que certaines portions de ce territoire et laissaient à leurs successeurs bien des itinéraires nouveaux à décrire.

M. Louis Rousselet quitta la France au milieu de 1863 et n'y rentra qu'à la fin de 1868. Dans l'intervalle de ces deux dates, après avoir parcouru les provinces qui appartiennent aux Anglais, il visita et étudia spécialement les parties du pays où la puissance anglaise ne se manifeste que par des droits de suzeraineté fort restreints, les États feudataires du

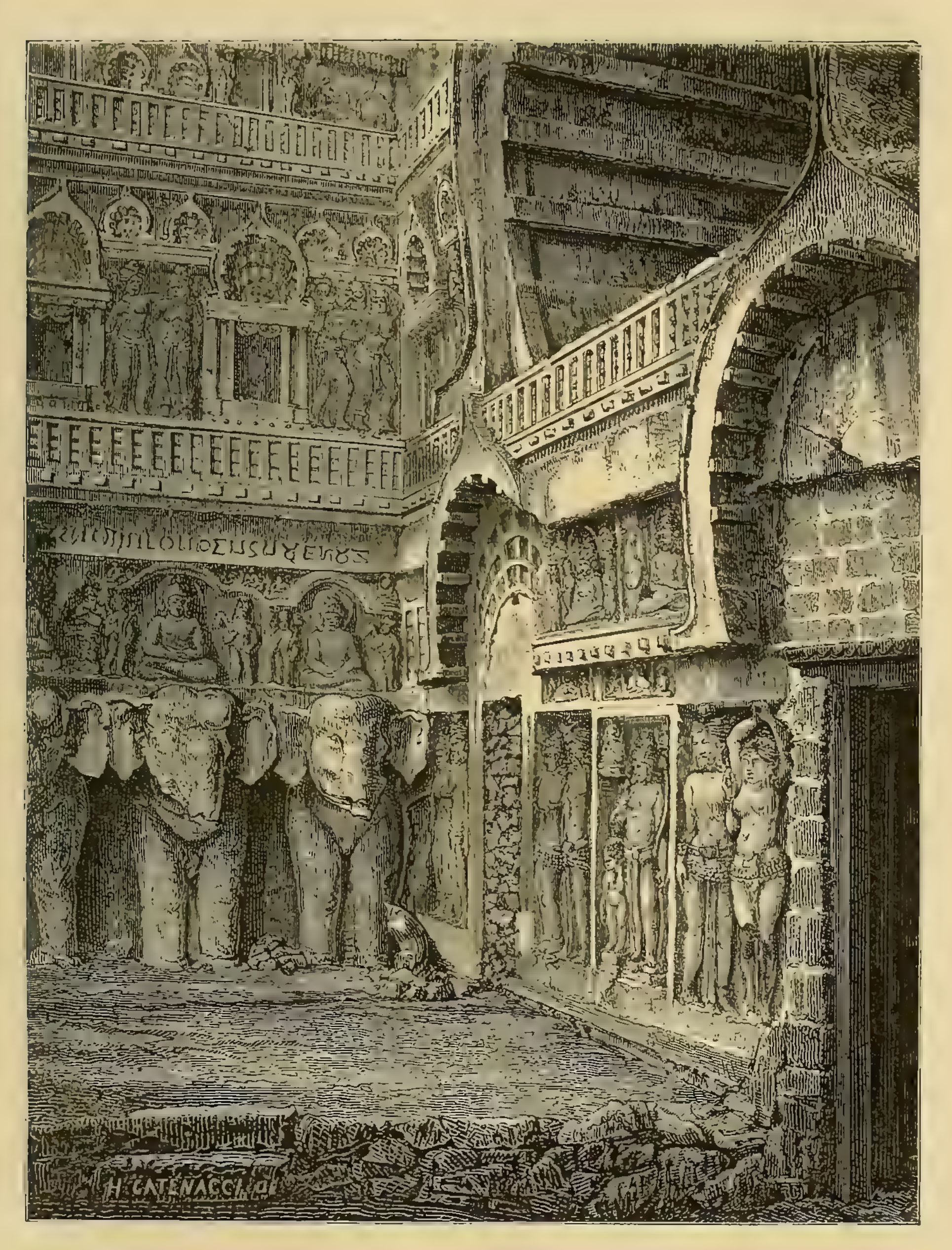
Rajasthan, le Bundelcund, le Goudwana, le Penjab, et le royaume de Nepal.

C'est là ce qui fait le grand intérêt de ce livre, rempli de faits nouveaux qui jettent une lumière inattendue sur cette civilisation aryane que nous connaissons si mal. Presque partout M. Louis Rousselet et le



FENÊTRE DU MAN MUNDER, A BÉNARÈS.

peintre qui l'accompagnait, M. Schaunburg, ont été parfaitement accueillis, et ils en ont profité pour étudier de plus près les habitudes, les mœurs, les monuments des pays qu'ils traversaient. Le récit de M. Rousselet en contient pas tous les renseignements qu'il pourrait nous fournir sur l'Inde, puisqu'il nous dit lui-même qu'il n'a pas cru devoir donner place dans son livre à diverses aventures d'un caractère un peu romanesque auxquelles il s'est trouvé mêlé. Nous espérons bien qu'il nous



LE VESTIBULE DU GRAND CHAÏTYA DE KARLI.

donnera plus tard cette seconde partie de son voyage, mais nous devons constater que, malgré la portée sérieuse et scientifique de cette publication, elle n'en est pas moins d'une lecture extrêmement attachante, même pour ceux qui cherchent dans les récits de voyages autre chose que des rectifications géographiques ou des renseignements historiques. Aux descriptions et aux réflexions, M. Rousselet a su mêler dans une juste mesure les anecdotes et les petits faits qui, tout en paraissant moins sérieux que les autres, ne sont pas quelquefois moins instructifs.

Mais quand même ce livre n'aurait pas le charme du style et cet intérêt sérieux qui s'attache à tout récit de voyage dans des contrées aussi belles et aussi peu connues, il trouverait dans ses 317 dessins une cause assurée de succès. M. L. Rousselet a dessiné ou photographié tous les monuments remarquables, temples, palais, mausolées, etc., qu'il a rencontrés sur sa route, il a reproduit les principaux types de races, jusqu'au portrait d'une Française, la princesse Élisabeth de Bourbon, qu'il a trouvée à la cour de la « Bégaum » ou reine de Bhopal, descendante d'un Jean de Bourbon, venu dans l'Inde au XVIe siècle. C'est à M. Rousselet que l'on devra la première reproduction des ruines de l'ancien monastère boudhique de Sanchi, qui date, dit-on, du XIIe siècle avant l'ère chrétienne et, qui, malgré l'état de délabrement où il se trouve, présente encore certaines parties d'une merveilleuse architecture.

Ce livre fait honneur à la France; on peut le rapprocher du *Voyage d'exploration dans l'Indo-Chine*, de MM. Doudart de Lagrée, Francis Garnier et L. Delaporte, qui a été publié par la même maison.

Nous terminerons par l'*Histoire du costume* de M. Quicherat. Ce livre curieux nous permet de suivre siècle par siècle les transformations qui se sont produites dans le costume de nos ancêtres, depuis les vieux Gaulois jusqu'aux modes de nos grand'mères. On s'occupe beaucoup du costume depuis quelque temps. A ce moment même se ferme la quatrième exposition de l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, qui a été en partie consacrée à l'étude rétrospective du costume dans le monde entier. Cette exposition donne un véritable caractère d'actualité au travail consciencieux et solide de M. Quicherat. L'étude du costume, si féconde en considérations d'hygiène et d'économie politique, n'est pas moins intéressante au point de vue de l'histoire et de l'art. Avec ces 500 gravures rien n'est plus facile que de suivre sans fatigue et sans effort toute l'histoire de cette partie de l'esthétique, et surtout de se convaincre que, à ce point de vue, nous sommes loin d'être en progrès.

EUGÈNE VÉRON.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1874[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Nouvelles Archives de l'Art français. Mémoimoires pour servir à l'histoire des Maisons royales et Bastimens de France, par André Félibien, Sieur des Avaux, publiés pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale. Paris, J. Baur, libraire de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1874; in-8 de XIV et 104 pages, avec une planche.

Papier vergé, titre rouge et noir. — Publication de la Société de l'Histoire de l'Art français.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, page 559, et tome IX, page 581.

Histoire de l'art, par William Raymond, professeur d'esthétique à l'Université de Genève. Paris, Germer Baillère, 1874; in-8. Prix : 5 fr.

Scritti d'arte di Alberto Rondani, Parme, Grazioli, 1874; in-18, 568 pages.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 20 septembre 1874, un article de M. Paul Leroi.

L'Art et l'Industrie, par J.-A.-G. Davioud, architecte, Paris, Ve Morel, 1874; in-8 de 111 pages.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Histoire de l'Union centrale, son origine, son présent, son avenir, par M. Eugène Véron. Paris, Debons, 1874; in-18, de IV et 51 pages.

Extrait de la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, nos des 20 septembre et 3 octobre 1874.

L'Académie de France à Rome. Correspondance inédite de ses directeurs, précédée d'une Étude historique, par A. Lecoq de La Marche, archiviste aux Archives nationales. Paris, Didier, 1874; in-8 de VII et 391 pages. Prix : 6 fr.

A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome I, pages 128, 344, 462; tome II, pages 62, 171, 270, 352; tome IV, page 267; tome V, page 173, et tome VI, pages 155, 225 et 409.

Voyage en Italie, par H. Taine. Tome I, Naples et Rome; Tome II, Florence et Venise. (2e édition). Paris, Hachette. 1874; 2 vol. in-18.

Guide de l'Art chrétien, études d'esthétique et d'iconographie, par M. le comte Grimouard de Saint-Laurent. Poitiers. Henri Oudin, 1874; 5 vol. gd in-8.

Quelques Mots sur l'Art chrétien, à propos de l'image du Sacré-Cœur, par Édouard Didron, directeur des *Annales archéologiques*. Paris, Didron, 1874; in-8 de 44 pages. Prix: 1 fr. 50 c.

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

L'Art avant la Renaissance. Discours de réception de M. A. Roger, prononcé à l'Académie d'Amiens, le 14 février 1873. Amiens, Yvert, 1873; in-8 de 15 pages.

La Vie d'un patricien de Venise au XVIe siècle, d'après les papiers d'État des Archives de Venise, par Charles Yriarte. Paris, E. Plon, 1874 ; in-8 cavalier de 451 pages, avec un portrait à l'eau-forte et un fac-similé d'autographe. Prix : 8 fr.

Certains chapitres sont consacrés à l'étude des arts et des artistes à Venise.

Les Ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art aux XVIIe et XVIIIe siècles (1611-1800). Essai de Bibliographie, par George Duplessis. Paris, Rapilly, 1874; in-8 de IV et 126 pages. Prix : 6 fr., sur papier vergé : 8 fr.

Tiré à un très-petit nombre d'exemplaires.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 1874; 30e année. Paris, 68 rue de Bondy, 1874, in-8 de 116 pages.

II.— OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIIIe siècle. L'École royale des élèves protégés, précédée d'une Étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire, et suivie de Documents sur l'École gratuite de dessin fondée par Bachelier, par Louis Courajod, attaché à la conservation du Musée du Louvre. Paris, Dumoulin, 1874; in-8 de CIV et 268 pages avec gravure. Prix : 8 fr.

Anatomie comparée, dédiée aux artistes, par Félix Hébert. Paris, Parent, 1874; in-16 de 15 pages.

Cours rationnel de dessin à l'usage des écoles élémentaires, par L. d'Henriet. Paris, Hachette, 1874; gd in-8 de 156 pages à 2 colonnes, avec 206 figures dans le texte et un album de 44 modèles lithographiés. Prix : 8 fr.

Manuel du dessinateur et de l'aquarelliste, orné de plusieurs jolis croquis retouchés au pinceau, par Ad. Midy fils, professeur de peinture. Paris, Renauld, 1874; in-4 de 72 pages. Prix : 5 fr.

Nouveau Cours élémentaire de coloris, d'aquarelle et de lavis à la sépia, suivi de Considérations sur la peinture orientale ; par Couleru. 12e édition. Paris, Noblet, 1874 ; in-16 oblong de 32 pages; avec des sujets variés, noirs et coloriés.

Petit Manuel d'art à l'usage des ignorants. La Peinture, la Sculpture par Jean Dolent. Paris, Lemerre, 1874; in-18 de 227 pages, avec 6 eaux-fortes par Eugène Millet. Prix: 3 fr. 50 c.

Principes de dessin linéaire. 3e édition, publiée par Ad. Rion. Paris, Viéville et Capiomont, 1874; in-12 de 63 pages, avec 100 vignettes dans le texte. Prix : 0 fr. 10 c.

Les Bons livres.

Le Fusain sans maître, Traité pratique et complet sur l'étude du paysage au fusain, par Karl Robert; suivi de leçons écrites. 2e édition. Paris, Meusnier, 1874 ; in-8 de 100 pages, avec planches d'après Allongé, reproduites par l'héliogravure de la maison Goupil. Prix : 6 fr.

L'Art de découper le bois, comprenant également la marqueterie et la sculpture, par E. Brocard. Paris, Ve Morel, 1874 ; in-8 de 42 pages avec figures.

Cours de constructions. 1re partie. Notions pratiques sur les éléments, la forme, les dimensions et la construction des maçonneries, par J.-A. Chassinat. Fontainebleau, Bourges ; in-4 de 336 pages.

Manuel élémentaire d'archéologie nationale, par l'abbé Jules Corblet, chanoine honoraire et historiographe du diocèse d'Amiens. Nouvelle édition, entièrement refondue. Paris, Ruffet, 1874; in-8 de VIII et 549 pages, avec 700 gravures dans le texte et 3 lithographies.

La 1re édition est de Paris, Périsse frères, 1852, in-8.

III. — ARCHITECTURE.

Les Merveilles de l'architecture, par André Lefèvre. 4e édition, corrigée et notablement augmentée par l'auteur. Paris, Hachette, 1874; in-18 de 356 pages, avec 66 vignettes sur bois. Prix : 2 fr. 25 c.

Bibliothèque des merveilles.

Dictionnaire des termes employés dans la construction et concernant la connaissance et l'emploi des matériaux ; l'outillage qui sert à leur mise en œuvre ; l'utilisation de ces matériaux dans la construction des divers genres d'édifices anciens et modernes ; la législation des bâtiments, par Pierre Chabat, architecte. 1er fascicule. Paris, Vve A. Morel, 1874; gd in-8, avec 521 figures. Prix : 10 fr.

On annonce 4 fascicules avec environ 2,500 figures dans le texte.

Architettura pratica. Le Abitazioni, Alberghi, Case operaje, Fabbriche rurali, Fabbriche civili, Palazzi, Ville. Ricordi compendiati da

Archimede Sacchi, professore all'Istituto tecnico superiore di Milano. Milan et Naples, Ulric Oepli, 1874 ; in-8 de 744 pages, avec 310 gravures dans le texte. Prix : 20 fr.

Un Album d'architecte, par E.-E. Le Preux, architecte. 4e édition. Paris, Juliot, 1874 ; gd in-8 de 48 pages, avec 70 gravures.

Observations sur le *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc, par M. de La Prairie. Saint-Quentin, Moureau, 1874, in-8 de 35 pages.

Extrait du *Bulletin archéologique de Soissons*.

Collection des plus beaux types d'architecture.

Album de l'ornementation pratique.

Voir plus loin à la division : PHOTOGRAPHIE.

Monographie de l'église Saint-Ambroise érigée par la ville de Paris (Ballu architecte), par C. Detain, architecte. Paris, Ducher, 1874 ; in-f° de 15 pages avec 24 planches.

Le Château de Saint-Germain-en-Laye, par Ferdinand de Lacombe. 4e édition, ornée de la vue perspective du Château restauré, et suivie de la Description du Musée des antiquités nationales. Paris, Dentu, 1874 ; in-18 de 227 pages.

Architecture de la Renaissance. Le Château de Blois. Ensemble et détails. Extérieur et Intérieur. 1er fascicule. Paris, Ducher et Cie, 1874 ; in-f°.

L'ouvrage paraîtra en 3 fascicules et se composera de 60 planches, dont 12 en chromolithographies et de 35 photographies avec un texte historique et descriptif. Prix de l'ouvrage complet : 180 fr.

Types, Détails et Croquis d'architecture. Première série. Nouveaux projets variés sur les petites et moyennes constructions des maisons en province (ville et campagne), de 5,000 à 100,000 francs ; à l'usage de MM. les entrepreneurs de bâtiments, agents-voyers, etc., par Julien Vramant, architecte. Paris, A. Cerf, 1874 ; in-f° de 36 planches. Prix, en portefeuille, 30 fr.

Croquis de petite charpente et de menuiserie pittoresque moderne, par A. Sanguinetti, architecte-dessinateur. Paris. A. Cerf, 1874 ; in-4 de 50 planches lithographiées. Prix : 15 fr.

L'Architecture ferronnière. Recueil de planches gravées à l'usage de tous ceux qu'intéressent la construction en fer et la serrurerie d'art ; exemples de construction et d'ornementation anciennes et modernes... ; publié sous la direction de M. François Husson, architecte, d'après les travaux de MM.... Paris, A. Lévy, 1874 ; in-4 de 15 pages avec 88 planches.

De l'emploi du fer dans les constructions, par G. Des Biars, architecte. Paris, Baudry, 1874 ; in-8 de 59 pages. Prix : 3 fr.

Le Serrurier parisien, grilles, portes, balcons, entourages pour tombes, marquises, croix, etc.. en fer forgé. par G. Antoni. Paris, A. Cerf, 1874 ; in-8 de 100 planches. Prix : 12 fr.

IV. — SCULPTURE.

Recherches sur les figures de femmes voilées dans l'art grec, par Léon Heuzey, conservateur-adjoint des Antiques au Musée du Louvre, professeur d'archéologie à l'École des Beaux-Arts. Paris, Chamerot, 1874 ; in-4 de 44 pages avec 3 planches gravées et une photographie.

Extrait des *Monuments grecs*, publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France, années 1873 et 1874.

Cast Catalogue of Antique Sculpture, with an Introduction to the Study of Ornament, by W.-T. Brigham. New-York, Lee and S., 1874 ; large in-4, with 100 photographic illustrations.

La Vénus de Milo. Recherches sur l'histoire de la découverte d'après les documents originaux, par Jean Aicard. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1874 ; in-18 jésus de 339 pages. Prix : 3 fr.

A paru d'abord dans le journal *le Temps*.

Sculptures lapidaires et signes gravés des dolmens dans le Morbihan, par M. le docteur G. de Closmadeuc, président de la Société polymathique du Morbihan. Vannes, Lamarzelle, 1874 ; in-8 de 80 pages, avec 17 planches.

Notice sur la statuette d'un dieu gallo-romain trouvée à Cahon, par M. Ch. Louandre. Abbeville, Briez, 1874 ; in-8 de 7 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville*.

Monuments funèbres de la Normandie, extraits des principaux cimetières de la Seine-Inférieure, de l'Orne, de la Manche, etc., par MM. Hérisson et Larue. Paris, F. A. Cerf, 1874 ; album gd in-8 de 40 lithographies dessinées en perspective, avec teinte. Prix : 12 fr.

Les Monuments à Paris. La Colonne Vendôme et Jeanne d'Arc, par Evariste Bavoux. Paris, Amyot, 1874 ; in-16 de 47 pages.

Le Bas-relief de l'ancien hôtel des Tournelles, par M. Le Brun-Dalbanne, président de la Société académique de l'Aube. Troyes, Dufour-Bouquot, 1874 ; in-8 de 14 pages avec 1 planche.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube*.

La Statue miraculeuse de Notre-Dame-du-Port retrouvée. Un mot sur son histoire par Adrien de Thuret. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1874; in-12 de 33 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Las Maravillas de la pintura, por Luis Viardot; traducidas al castellano por don Carlos de Ochoa. Segunda serie. Paris, Hachette, 1874; in-18 de 367 pages avec 12 vignettes. Prix : 3 fr. 50 c.

Biblioteca de las Maravillas.

La Danse macabre des SS. Innocents de Paris, d'après l'édition de 1484; précédée d'une Étude sur le cimetière, le Charnier et la fresque peinte en 1435, par M. l'abbé Valentin Dufour, Parisien. Paris, Willem, Daffis, 1874; in-8 tellière de XIII et 155 pages. Prix, papier vergé : 6 fr. ; sur Chine: 12 fr.

Collection des documents rares ou inédits relatifs à l'histoire de Paris, tirée à 325 sur vergé, 22 sur chine et 3 sur parchemin.

Sagio sulle opere di Leonardo da Vinci. Milan et Naples, Ulric Oepli, 1874; in-f° avec 24 planches photolithographiques, d'après les dessins originaux existant dans le *Codice atlantico*. Prix : 75 fr.

Ouvrage publié par les soins de l'Académie royale des Beaux-Arts.

Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble. Grenoble, Maisonville, 1874, in-12 de X et 210 pages. Prix : 1 fr.

Le Musée céramique de Limoges. Limoges, Chatras, 1874; in-8 de XXVI et 31 pages.

Un paysage d'Hobbema au Musée de Nancy, par Em. Michel. Nancy, Réau, 1874; in-8 de 10 pages.

Notice des peintures, sculptures et dessins du Musée départemental de Niort, par M. Louis Germain, conservateur des Beaux-Arts. Niort, Clouzot, 1874; in-8 de 160 pages. Prix : 1 fr.

Les Tableaux du Louvre et les dons de M. Valtat au Musée de Troyes, par M. Le Brun-Dalbanne, membre résidant de la Société académique de l'Aube. Troyes, Dufour-Bouquot, 1874; in-8 de 9 pages.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube,* année 1873.

Musée du Louvre. Conservation de la sculpture et des objets d'art du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Série C. Notice des objets de bronze, cuivre, étain, etc. ; par Clément de Ris, conservateur-adjoint de la sculpture et des objets d'art de la renaissance et des temps modernes. Paris, De Mourgues, 1874; in-12 de VII et 140 pages. Prix : 1 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 23 mai 1874, un article de M. L. de Lajolais.

Musées nationaux. Notice des tableaux appartenant à la Collection du Louvre exposés dans les salles du palais de Compiègne. Paris, Mourgues frères, 1874; in-12 de 79 pages. Prix : 0 fr. 75 c.

Catalogue du Musée de la ville de Pau. Notice sur le Musée de Pau et Considérations sur les Musées de province, par Ch. Le Cœur, conservateur. Pau, Vignancourt, 1874; in-12 de 44 pages.

Description du Musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye...

Voyez plus haut à la division : ARCHITECTURE, Le Château de Saint-Germain...

Guide du Musée de Versailles. Nancy, Berger-Levrault ; Versailles. 1874 ; in-12 de 89 pages, avec cartes et plans. Prix : 1 fr.

Musée de Versailles. Catalogue... Nancy, Berger-Levrault; Versailles, 1874; in-12 de 172 pages, avec cartes et plans. Prix : 3 fr.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés dans le Salon de la Société des amis des arts de Bordeaux. 22e exposition, Bordeaux, Gounouilhou, 1874; in-12 de 70 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Six Heures à l'Exposition de Caen (août 1873), par A.-R. de Liesville, de la Société des antiquaires de Normandie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1874; in-8 de 35 pages.

Exposition de 1873. Société artistique de l'Hérault. 5e année. Revue de l'Exposition, par Petrus. Montpellier, Gelly, 1874 ; in-8 de XI et 20 pages.

Explication des ouvrages de peinture, dessin et gravure exposés à l'Hôtel de ville de Langres (mai 1873). Langres, Dangien, 1873 ; in-12 de 28 pages.

L'Exposition rétrospective de Langres, en juin 1873, par Édouard Péchin, membre correspondant de la Société archéologique de Langres. Langres, Lhuillier, 1874; in-8 de 52 pages.

Catalogue de l'exposition d'objets d'art religieux de Lille, rédigé par M. le chanoine Van Drival. Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1874; in-8 de VII et 392 pages.

Le Salon. Revue générale de l'exposition de la Société des Amis des arts de Lyon, par une société d'amateurs et de gens de lettres, sous la direction de M. Francisque Greppo, homme de lettres. 1re année, 1874.

Lyon, Jevain, 1874; in-4 de XII et 104 pages.

Exposition des Beaux-Arts de Mâcon. Explication des ouvrages de peinture, dessin, gravure, architecture et des objets d'art exposés à l'Hôtel de ville de Mâcon, le 17 mai 1874; Mâcon, Protat, 1874; in-8 de 36 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie d'artistes vivants exposés à Nancy, par la Société des Amis des arts, du 10 mai au 20 juin 1874. Nancy, Berger-Levrault, 1874; in-32 de 56 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Salon de 1874. Quelques Considérations générales, par L. Janmot. Paris, Leclère, 1874; in-8 de 67 pages.

Extrait du *Contemporain*, 1er juin et 1er juillet 1874.

Le Salon de 1874, par Nestor Paturot. Paris, aux bureaux du *National*, 1874; in-12 de 276 pages.

Le Carnet du docteur au Salon de peinture de 1874, par le docteur Paul Labarthe. Paris, Adr. Delahaye, 1874; in-8 de 43 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Les Beaux-Arts au Palais de l'Industrie. Exposition de 1874, par Élie de Mont. Reims. Lagarde, 1874 ; in-8 de 71 pages.

Notes sur le Salon. Tableaux et Artistes protestants, 1874 ; par Raoul de Cazenove. Paris, Meyrueis, 1874 ; in-8 de 15 pages.

Extrait tiré à 103 exemplaires du *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, 15 septembre 1874.

Société de protection des Alsaciens et Lorrains demeurés Français. Explication des ouvrages de peinture exposés au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains, au Palais de la présidence du Corps législatif, le 23 avril 1874. Paris, Claye, 1874; in-12 de 122 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue supplémentaire des ouvrages de peinture exposés au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains au Palais de la présidence du Corps législatif, le 22 juin 1874. Paris, Claye, 1874; in-18 de 65 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Notice sommaire des objets d'art exposés au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains au Palais de la présidence du Corps législatif, le 23 avril 1874. Paris, Claye, 1874; in-18 de 90 pages. Prix : 1 fr.

École des Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille. Mai 1874. Paris, Claye, 1874; in-8 de 150 pages.

Tableaux, Études et Dessins de Chintreuil exposés à l'École des Beaux-Arts, du 25 avril au 15 mai 1874. Paris, impr. de Claye, 1874 ; in-16 de 62 pages.

Peintures décoratives exécutées pour le foyer public de l'Opéra, par Paul Baudry, de l'Institut, exposés à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Notice par Edmond About. Paris, Juteau, 1874; gd in-18 de 64 pages avec un portrait photographié. Prix : 1 fr.

Publié par le Comité de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs.

Liste des œuvres d'art exposées par la ville de Paris. École des Beaux-Arts, juillet 1874. Paris, Chaix, 1874; in-12 de 65 pages.

Catalogue de la première Exposition annuelle de la Société des Amis des arts de Paris. Paris, 11, rue Le Peletier, 1874; in-12 de 23 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Catalogue de la première Exposition, 1874, de la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., 35, boulevard des Capucines. Paris, Alcan-Lévy, 1874 ; in-8 de 20 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts. Direction des Beaux-Arts. Catalogue des produits des Manufactures nationales de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais, exposés au Palais des Champs-Élysées en 1874. Paris, Mourgues frères, 1874; in-12 de 36 pages.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Palais de l'Industrie. Catalogue des œuvres et des produits modernes de l'Exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. 4e exposition. Précédé d'un compte rendu de la distribution des récompenses de l'Exposition de 1869. Paris, Chaix, 1874; in-12 de 108 pages. Prix : 1 fr.

— Nouvelle édition.

Nouvelle édition, augmentée et suivie d'un plan de l'Exposition. Paris, Chaix, 1874; in-16 de 132 pages. Prix : 1 fr.

Palais des Champs-Élysées, l'Art français à l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, par Octave Lamy. Année 1874. Paris, l'auteur, 87 rue Taitbout, 1874 ; in-8 de 62 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1874, page 328.

Expositions internationales de Londres, 1864. France. Catalogue spécial de l'Exposition de la ville de Paris. Renseignements sur les services exposants et sur les objets exposés. Paris, Chaix, 1874; in-8 de 368 pages.

Catalogue sommaire de l'Exposition historique et artistique du château de Pau, ouverte du 31 mars au 30 avril 1873. Pau, Véronèse, 1873; in-16 de 61 pages.

Livret explicatif des ouvrages d'art admis à l'Exposition des Amis des arts de Pau. Exposition de 1873, du 1er mars au 1er mai. Pau, Vignancour, 1873; in-32 de 76 pages.

Livret explicatif des ouvrages d'art admis à l'Exposition de la Société des Amis des arts de Pau. Exposition de 1874, du 16 mars au 16 mai. Pau, Vve Vignancour, 1874; in-16 de 60 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et photographie, exposés au Cirque, boulevard des Promenades, par la Société des Amis des arts de Reims. Reims, Druart, 1874; in-18 de 136 pages. Prix : 0 fr. 75 c.

Catalogue de la 24e exposition municipale des Beaux-Arts, ouverte au musée de Rouen le 14 mai 1874. Rouen, Lecerf, 1874; in-12 de 125 pages.

Ancient and Modern Furniture and Woodworks in the South Kensington Museum, by John Hungerford Pollen. London, 1874; royal in-8. Prix : 21s.

Rapport officiel sur l'Exposition des Beaux-Arts de la ville de Toulon, par le docteur Turrel, secrétaire de la Commission des Beaux-Arts de la Société académique du Var. Mai 1873. Toulon, Mihière et Cie, 1874; in-8 de 43 pages.

L'Archéologie à l'exposition de Tours...

Voyez plus loin à la division : ARCHÉOLOGIE.

Catalogue d'une très-belle collection de tableaux comprenant des œuvres remarquables des principaux maîtres des écoles anglaise, française, ancienne et moderne, flamande et hollandaise, dont la vente a eu lieu les 27 et 28 avril 1874. Paris, Pillet fils aîné, 1874; in-4 de 103 pages, avec une eau-forte.

Description du Musée d'artillerie à l'Hôtel des Invalides. Paris, Librairie des villes et des campagnes, 1874; in-8 de 15 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Trente-trois Gravures à l'eau-forte d'après Boucher pour illustrer les Œuvres de Molière, par MM. Boilvin, Courtry, Greux, Lerat, Martinez, Rajon, Milius et Massard. Paris, A. Lemerre, 1874.

Sur papier de Hollande, prix : 30 fr.; sur papier de Chine et sur papier whatman, premières épreuves : 50 fr.

L'Œuvre de Moreau le Jeune, Notice et Catalogue, par Henri Draibel. Paris, Rouquette, 1874; in-8 de 85 pages, avec un portrait de Moreau d'après Cochin. Prix : 10 fr.

Tiré à 200 exemplaires numérotés, sur papier vergé.
Voir dans la *Chronique des Arts* du 20 juin 1874 un article signé : G. D. (Georges Duplessis).

La Vie et les Œuvres de Chintreuil...

Voir plus bas à la division : BIOGRAPHIE.

Animaux et Paysages; eaux-fortes par H. Van der Poorten, précédées d'une Notice biographique par Henri Havard. Paris, A. Lévy, 1874; in-4 de 17 eaux-fortes imprimées sur papier de Hollande. Prix : 15 fr.

Costumes du Directoire, tirés des *Merveilleuses*, avec une lettre de M. Victorien Sardou. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1874; in-f° avec 20 eaux-fortes de A. Guillaumot fils. Prix : 20 fr.

Titre rouge et noir. — Il a paru depuis dix nouvelles planches, avec un portrait de M. V. Sardou, au prix de 10 fr.

Suite de 11 eaux-fortes et d'un portrait de l'abbé Prévost, pour *Manon Lescaut*, par J. Chauvet. Paris, Rouquette, 1874. Prix : 8, 10, 12 et 16 fr., suivant le papier.

Le Roman à l'eau-forte, en douze chapitres inédits, par J. Poisle-Desgranges. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1874; in-8 de 85 pages, avec 14 eaux-fortes de Alfred Taiée.

100 exemplaires sur papier fort à 8 fr.; 50 sur papier de Hollande à 10 fr.; 10 sur papier de Chine à 20 fr.; 1 sur peau de vélin.

L'Album de Paris, en mai 1871. Reproduction par les procédés photo-autographiques des monuments incendiés ou détruits par la Commune. Paris, H. Gagnon, 1874; in-f° oblong de 40 planches. Prix : 35 fr.

Le Rabelais de Doré et accessoirement des rapports de Rabelais avec la Bresse, par Jarrin. Bourg, Dufour, 1874; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Courrier de l'Ain*.

L'Ornement des tissus. Recueil historique et pratique, par M. Dupont-Auberville, avec des Notes explicatives et une Introduction générale. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1874; in-f° de 100 planches en couleur, or et argent, dessinées par M. Kreutzberger, lithographiées par M. Régamay.

Paraît par livraisons de 10 planches à 15 fr. l'une.

Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration, par Champfleury. Paris, Dentu, 1874; in-18 de 360 pages avec 100 gravures dans le texte et un frontispice en couleur. Prix : 5 fr.

L'Héliogravure, son histoire et ses procédés, ses applications à l'imprimerie et à la librairie. Conférence faite au Cercle de la librairie, par M. Gaston Tissandier. Paris, Jouaust, Cercle de la librairie, 1874; in-12.

Catalogue raisonné d'estampes de l'École hollandaise et flamande, de dessins de C. Troost, de livres sur les Beaux-Arts, etc., formant la Collection de feu M. de Ridder, rédigé par M. Philippe Van der Kellen. Rotterdam, Dirk, A. Lamme, 1874; g[d] in-8 de XVI et 243 pages. Prix : 1 fl. 50 cts. Édition in-4, illustrée. Prix : 10 fl.

Catalogue raisonné of the engraved Works of sir Joshua Reynolds; with Short Biographical sketches of each Engravers. London, Colnaghi, 1874; imp. 8. Cloth : 10 s. 6 d.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

De la conservation des objets d'archéologie, par Raoul Guérin, de la Société lorraine d'archéologie. Nancy, Crépin-Leblond, 1874; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Journal de la Société lorraine d'Archéologie.*

Mémoire sur l'archéologie préhistorique, par l'abbé Bourgeois. Angers, Lachèse, 1874; in-8 de 19 pages.

Extrait du *Congrès archéologique de France*, 39e session, tenue à Vendôme en juin 1872.

Mémoires sur les polissoirs et sur les monuments mégalithiques du Vendômois, par M. Launay. Angers, Lachèse, 1874; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Congrès archéologique de France*, 39e session, tenue à Vendôme en 1872.

Le Bel Age du bronze lacustre en Suisse, par E. Desor et L. Favre. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1874; album in-f° de 5 planches chromolithographiées, de 2 planches lithographiées et de 50 gravures sur bois. Prix : 25 fr.

Les Antiquités égyptiennes, traduit librement de l'anglais. Toulouse, Lagarde; Paris, librairies protestantes, 1874; in-12 de 192 pages avec figures dans le texte.

Publié par la *Société des livres religieux de Toulouse.*

Our Inheritance in the Great Pyramid, by Piazzi Smyth, F. R. S. E. New and enlarged edition, including all the most important Discoveries up the present Time. New-York, Routledge, 1874; in-8, with 17 explanatory plates.

Pompéi. Notice historique et description de l'Exposition. Paris, Alcan-Lévy, 1874; in-8 de 15 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Essai sur l'industrie gallo-romaine en Attrébatie, par M. A. Terninck, membre de la Société des antiquaires de France. Arras, Vve Brissy, 1874; 2 vol. in-8.

Les Monuments gallo-romains du Vendômois, par M. Launay. Angers, Lachèse, 1874; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Congrès archéologique de France*, 39e session, tenue à Vendôme en juin 1872.

Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le moyen âge, par les auteurs de la *Monographie des vitraux de Bourges.* — Ch. Cahier et feu Arth. Martin, de la Compagnie de Jésus. — Collection publiée par le P. Cahier. Ivoires, Miniatures, Émaux. Paris, F. Didot, 1874; in-4 de VIII et 350 pages avec 8 planches et de nombreuses figures.

C'est le 2e volume. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome IX, page 587.

Notes sur les Mosaïques chrétiennes de l'Italie, par M. Eugène Muntz. Paris, Didier, 1874; in-8 de 6 pages.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Scoti Monasticon : the ancient Church of Scotland, a History, by Mackensie E. C. Walcott. London, Virtue, 1874; in-4, Cloth : 42 s.

Murray's Handbook to the Cathedrals of England. Western Division : Gloucester, Hereford, Worcester, Bristol, Lichfield. New edition. London, Murray, 1874; post in-8, pp. 346, with illustrations. Cloth : 16 s.

Souvenirs archéologiques des Castilles et du Midi français. Quelques Jours de voyage en Espagne. Tulle, Bossoutrot, 1874; in-8 de 446 pages.

L'Archéologie à l'Exposition de Tours, par M. Léon Palustre, inspecteur de la Société française d'archéologie. Tours, Bouserez, 1874; in-8 de 45 pages.

Extrait du *Bulletin monumental.*

Essai sur les Châteaux royaux, Villes royales ou Palais du fisc des rois mérovingiens et carlovingiens, avec plans des vestiges de ces châteaux ou de leurs annexes, par C.-P.-H. Martin-Marville, membre de la Société archéologique de Noyon. Amiens, Glorieux, 1874; in-8 de 142 pages avec 33 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*, tome XXIII.

Le Sanctuaire de la cathédrale d'Amiens, par Edmond Soyez, de la Société des antiquaires de Picardie. Amiens, Lambert-Prieur, 1874; in-8 de IV et 160 pages avec gravure.

Sainte Richarde, son abbaye d'Andlau, son église et sa crypte, par E.-J. Charles Deharbe, curé d'Andlau-en-Val. Paris, Vve Renou, 1874; in-8 de 176 pages, avec 9 planches.

L'Église de Saint-Pierre de Beaulieu (diocèse de Tulle) et son portail sculpté. Notice descriptive, par l'abbé J.-B. Poulbrière, de la Société française d'archéologie. Limoges et Paris, Chapoulaud, 1874; in-8 de 68 pages. Prix : 1 fr.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, tome XXII.

Monographie de Chevreuse, études archéologiques, par Claude Sauvageot, directeur de l'*Art pour tous*. Paris, Ve A. Morel, 1874; in-4 de 46 pages, avec figures dans le texte, et un atlas de 26 planches dessinées et gravées par l'auteur. Prix, en carton : 50 fr.

Chinon et ses monuments; Notice historique et archéologique, par M. G. de Cougny, directeur de la Société française d'archéologie. 2e édition. Chinon, Avisse, 1874; in-8 de 131 pages.

La 1re édition est de 1860, in-8° de 120 pages avec 2 planches.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, tome VIII, page 380.

Cluny. Notice sur la ville et l'abbaye, par A. Penjon. Cluny, Demoule, 1874; in-8 de 20 pages avec 11 dessins à la plume.

Notice sur l'église et le village de Douchy, par l'abbé Brancourt, curé de Falguières et Doulchy. Saint-Quentin, Moureau, 1874; in-8 de 64 pages avec 4 photographies.

Notice sur les stalles et boiseries de l'église d'Essômes, près Château-Thierry (Aisne), par M. Alp. Barbey, archiviste-bibliothécaire de la Société historique et archéologique de Château-Thierry. Château-Thierry, Lecesne, 1874; in-8 de 30 pages.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry*, année 1872.

Église de Grouyn-en-Artois. Pierres tombales, par M. A. de Cardevacque. Arras, De Sède, 1874; in-8 de 7 pages.

Note sur un temple romain découvert dans la forêt d'Halatte (département de l'Oise), lue à la Réunion des Sociétés savantes à la Sorbonne; le 9 avril 1874, par Amédée de Caix de Saint-Aymour, délégué du Comité archéologique de Senlis. Paris, Reinwald, 1874; in-18 de 35 pages.

Tiré à 200 exemplaires numérotés.

Ecclesiastical Antiquities of London and its Suburbs, by Alexander Wood. London, Burns and C°, 1874; in-12 de 392 pages. Prix : 5 s.

Les Tumulus gaulois de la commune de Magny-Lambert (Côte-d'Or). Fouilles faites sous le patronage de la Commission de la topographie des Gaules, par M. Alexandre Bertrand, membre de la Société des antiquaires. Paris, 1874; in-8 de 97 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires*, tome XXXIV.

Église abbatiale de Montiérender. Essai monographique orné de dessins, par l'abbé Odinot, chanoine titulaire de la cathédrale de Langres. Langres, Dangien, 1874; in-8 de 176 pages.

Guide des touristes et des archéologues dans le Morbihan, par le docteur Alfred Fouquet. Nouvelle édition, profondément modifiée. Vannes, Galles, 1874; in-18 de VIII et 196 pages. Prix : 1 fr. 25.

La Basilica dei SS. Maria e Donato di Murano, illustrata nella storia e nell'arte, da Vincenzo Zanetti. Fascicole primo, secondo e terzo. Venezia, G. Longó, 1873-1874; in-8 di pagine 156.

Découvertes archéologiques faites à Nîmes et dans le Gard, pendant l'année 1871, par M. Eugène Germer-Durand, bibliothécaire de la ville de Nîmes. 1er et 2e semestres. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1874; in-8 de 180 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*.

Le Rovine di Roma al principio del secolo XVI. Études par le Bramantino (Bartolomeo Sicardi), d'après un manuscrit de la « *Biblioteca Ambrosiana* ». Milan et Naples, Ulric Oepli, 1874; in-4 avec 80 planches photochromolithographiques, par Angelo della Croce, avec notes et illustrations par L. Mongeri. Prix : 75 fr.

Tiré à 100 exemplaires numérotés.

Souvenir d'un voyage à Rome. La Catacombe de Saint-Calliste, par T. Desjardins, architecte. Lyon, Regard, 1874; in-8 de 19 pages.

Églises supprimées de Rouen. Saint-Pierre-du-Châtel, Saint-Victor, Sainte-Croix-des-Pelletiers, Saint-Denis, par Albert Sarrazin. Rouen, Le Brument, 1874; in-8 de VI et 34 pages avec 8 vues lithographiées.

Histoire de l'abbaye royale de Saint-Lucien (ordre de Saint-Benoît), par MM. l'abbé L.-E. Deladreue et Mathon, membres de la Société des antiquaires de Picardie. Beauvais, Père, 1874; in-8 de 296 pages avec 10 planches.

Tiré à 50 exemplaires.

Le Pèlerinage de Sainte-Anne-d'Auray, suivi d'une Notice historique sur les environs, par le P. Arthur Martin, de la Compagnie de Jésus. Vannes, Galles, 1874; in-18 de 287 pages avec gravures.

Comité archéologique de Senlis. Comptes rendus et mémoires. Année 1873. Senlis, Payen, 1874; in-8 de c et 172 pages avec 11 planches. Prix : 5 fr.

Les Fouilles de Solutré. Renseignements généraux, par Adrien Arcelin, secrétaire perpétuel de l'Académie de Mâcon. Mâcon, Protat, 1874; in-4 de 7 pages avec 2 planches.

Sépulcrologie française. Le Tarn et ses tombeaux, suivi de l'histoire et de la géographie de cette province sous la domination romaine, faisant suite aux Sépultures gauloises, romaines et franques, par M. Alfred Caravan-Cachin, membre honoraire de la Société royale, grand-ducale de Luxembourg. Albi, Desrues; Paris, Dumoulin, 1874; in-8 de 223 pages avec 11 planches. Prix : 15 fr.

Restauration du cloître de Tulle. Notes historiques, par René Fage. Tulle, Crauffon, 1874; in-8 de 29 pages.

Carte archéologique du canton de Vaud, accompagnée d'un texte explicatif, par le baron de Bonstetten. Toulon, Mihière et Ce, 1874; in-4 de III et 52 pages à 2 colonnes, avec une carte.

La Tour de Villers-Chatel, par M. A. de Cardevacque. Arras, De Sède, 1874; in-8 de 4 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

De l'origine peu connue de la monnaie, d'après les médailles celtiques anépigraphes découvertes sur les rives de la Marne, par A. de Vertus. Château-Thierry, Lecesne, 1874; in-8 de 21 pages avec planches.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry*, 1873.

Recherches sur les origines du Cabinet des médailles et particulièrement sur le legs des Collections de Gaston duc d'Orléans au roi Louis XIV, par A. Chabouillet, conservateur du Département des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale. Nogent-le-Rotrou, impr. de Gouverneur, 1874; in-8 de 82 pages.

Catalogue de la Collection de médailles grecques, romaines et byzantines de Philippe Margaritis, d'Athènes. Paris, 3, rue d'Alger, 1874; in-8 de 51 pages avec 3 planches.

L'Art gaulois, ou les Gaulois d'après leurs médailles, par Eugène Hucher, directeur du Musée archéologique du Mans. Le Mans, Monnoyer; Paris, Didron, Rollin et Feuardent, 1874; in-4 à 2 colonnes. Prix : 30 fr.

Notice sur un ducat d'or inédit de Borso, marquis d'Este et seigneur, puis duc de Ferrare, par M. Chabouillet. Nogent-le-Rotrou, Gouverneur, 1874; in-8 de 15 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, tome XXXIV.

Imitations de quelques types monétaires propres à la Lorraine et aux pays limitrophes, par J. Chautard, professeur à la Faculté des sciences de Nancy. Nancy, Crépin-Leblond, 1874; in-8 de 192 pages avec planches.

Mélanges de numismatique, par P.-Charles Robert, membre de l'Institut. 1er et 2e fascicules. Paris, Pillet, 1874; in-8 de 45 pages avec 5 planches.

Extrait de la *Revue de numismatique*, 1866-1873.

Traité des monnaies d'or au Japon, traduit pour la première fois du japonais, par François Sarazin, élève breveté de l'École spéciale des langues orientales, membre de la Société des études japonaises. Paris, Vve Bouchard-Huzard, 1874; in-8 de 16 pages avec 31 planches.

Sceaux des évêques du Mans. Sceau de Geoffroy de Laval (1231-1233) ou de Geoffroy de Loudun (1234-1255), par E. Hucher. Le Mans, Monnoyer, 1874; in-8 de 4 pages.

Sigillographie du Maine.

Sceaux vendômois. Angers, Lachèse, 1874; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Congrès archéologique de France*, 39e session, tenue à Vendôme en juin 1872.

IX. CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. — Tapisseries. Armes. — Costumes. — Livres, etc.

Collection Basilewsky. Catalogue raisonné, précédé d'un Essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle, par A. Darcel et A. Basilewsky. Paris, Vve A. Morel, 1874; gd in-4 de 43 feuilles avec un atlas de 33 chromolithographies et de 17 héliogravures. Prix : 250 fr.; sur papier de Hollande : 500 fr.

Cours de technologie chimique, professé à l'École des arts et manufactures, par Alp. Salvetat, chef des travaux chimiques des Manufactures nationales de Sèvres. 1re partie : Céramique. Paris, J. Dejey, 1874; in-fo de 24 planches.

Marks and Monograms on Pottery and Porcelain, by Wm Chaffers. 4th édition, revised and considerably augmented. London, Bickers, 1874; royal in-8, of pp. 1000, with 3,000 pottery Marks and illustrations. Cloth : 42 s.

The Collector's Handbook of Marks and Monograms on Pottery and Porcelain of the Renaissance and Modern Periods, by William Chaffers; selected from his larger work entitled *Marks and Monograms on Pottery and Porcelain*. London, Bickens, 1874; post in-8 de pp. 190, with nearly 3,000 Marks. Cloth : 6 s.

Nouveau Dictionnaire des marques et monogrammes des faïences, poteries, grès, terre de pipe, terre cuite, porcelaines, etc., anciennes et modernes, reproduites avec leurs couleurs naturelles, par Ris-Paquot, artiste peintre. Paris, Delaroque, 1874; in-12 de XVIII et 242 pages avec 2,700 marques. Prix : 10 fr.

Les Faïences anciennes et modernes, leurs marques et décors, par A.-A. Mareschal. 2e partie : Faïences françaises. Paris, Delaroque, 1874; gd in-8 avec 83 planches en chromolithographie. Prix, en carton : 30 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, page 568, et aussi la *Chronique des Arts* du 20 septembre 1873.

Notice sur les faïences de Diruta, d'après des documents nouveaux, par C.-Charles Casati, juge au tribunal civil de Lille. Lille, Danel; Paris, A. Lévy, 1874; in-8 de 12 pages avec une chromolithographie.

Tiré à 200 exemplaires.

La Faïence à emblèmes patriotiques du second Empire, par Ludovic Pichon. Paris, Manginot-Hellitasse, 1874; in-32 de 41 pages avec une gravure sur bois.

Tiré à 100 exemplaires sur papier vélin à 3 fr.; 150 sur papier de Hollande à 4 fr.; 3 sur peau à 30 fr.

Guide du visiteur à la Manufacture nationale de porcelaine de Sèvres, contenant les marques de fabrique des différentes époques, ainsi que les monogrammes de tous les artistes peintres, décorateurs et doreurs, de 1753 à 1874. Paris, De Mourgues, 1874; in-18 de 101 pages. Prix : 1 fr. 50.

Le Vitrail royal de l'église Notre-Dame de Saint-Lô (Manche), restauré à la fabrique de vitraux peints du Carmel, du Mans, par M. Édouard Rathouis, membre de la Société archéologique de Nantes, sous la direction artistique et archéologique de M. Eugène Hucher, membre non résident du Comité d'histoire et d'archéologie près le ministère de l'instruction publique. Le Mans, Monnoyer; Paris, Vve A. Morel; Saint-Lô, Le Tréquilly, 1874; in-8 de 10 pages.

Explication détaillée des vitraux de la nouvelle chapelle de Notre-Dame-du-Chêne, ou Manifestation de la vie et des mystères de la sainte Vierge. Le Mans, Leguicheux-Gallienne, 1874; in-32 de 223 pages.

Étude sur les vitraux de la Collégiale de Saint-Quentin, par Georges Lecocq. 1re partie. Saint-Quentin, Poette, 1874; in-8 de 53 pages avec planches.

Tiré à 75 exemplaires sur papier vergé.

Verreries à la façon de Venise. La Fabrication flamande d'après des documents inédits, par J. Houdoy. Lille, Danel; Paris, Dumoulin, 1874; gd in-8 de 81 pages.

Tiré à 200 exemplaires sur papier de Hollande.

Les Joyaux du duc de Guyenne, recherches sur les goûts artistiques et la vie privée du Dauphin Louis, fils de Charles VI, par Léopold Pannier. Paris, Didier, 1874; in-8 de 72 pages avec 1 planche.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Inventaire des meubles de Catherine de Médicis en 1589. Mobilier, tableaux, objets d'art, manuscrits, par Edmond Bonnaffé. Paris, Aubry, 1874; in-8 de 223 pages avec un portrait.

Tiré à 200 exemplaires sur papier de Hollande et 40 sur papier de Chine.
Voir plus haut, dans ce volume, pages 185-189, un article de M. Alfred Darcel.

La Dentelle. Histoire, description, fabrication, bibliographie, par Joseph Séguin. Paris, J. Rotschild, 1874; in-fo de 236 pages avec 50 planches phototypographiques et 75 vignettes. Prix, sur papier teinté : 100 fr.; sur papier de Hollande : 160 fr.

Chiffres de tous styles, par Fougeadoire. Paris, J. Baudry, 1874; album gd in-4 oblong de 93 planches gravées sur acier, contenant 2,200 dessins nouveaux. Prix : 70 fr.; sur chine : 80 fr.

Les Ex-libris français, depuis leur origine jusqu'à nos jours. Notes sur leur usage et leur curiosité. Fac-similé du plus ancien ex-libris français connu. Paris, Rouquette, 1874; gd in-8 de 54 pages. Prix : 10 fr.

Tiré à 100 exemplaires sur jésus vergé.

Catalogue des livres rares et précieux, des ouvrages sur les beaux-arts, des dessins originaux et des manuscrits anciens et modernes avec miniatures et aquarelles, composant la bibliothèque de feu M. Léon Curmer. Paris, Labitte, 1874; in-8 de XV et 157 pages.

777 numéros. — Voir la *Chronique des Arts* du 30 mai 1874.

Catalogue des livres de Mme Du Barry, avec les prix, à Versailles, 1771. Reproduction du Catalogue manuscrit original avec des notes et une Préface par P.-L. Jacob, bibliophile (Paul Lacroix). Paris, Fontaine, 1874; in-12 de XVI et 149 pages.

Papier vergé.

Le Livre du Bibliophile [par Alphonse Lemerre]. Paris, A. Lemerre, 1874; in-12.

X. — BIOGRAPHIES.

Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours, contenant..., par Adolphe Siret, membre correspondant de l'Académie royale de Belgique, etc. Nouvelle (3e) édition, 1re livraison. Paris, Daffis; Lacroix et Cie, 1874; gd in-8 de 112 pages à 2 colonnes.

Les Peintres célèbres, par F. Valentin, 13e édition. Tours, Mame, 1874; in-12 de 288 pages avec figures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Dix Peintres célèbres, par Alfred Des Essarts. 1re série. Paris, Le Clerc, Reichel, 1874; in-12 de 212 pages. Prix : 1 fr.

Neuf Peintres célèbres, par Alfred Des Essarts. 2e série. Paris, Le Clère, Reichel, 1874; in-12 de 216 pages. Prix : 1 fr.

Bibliothèque de la famille, sous la direction de l'abbé Orse.

Théophile Gautier. Portraits contemporains. Littérateurs, Peintres, Sculpteurs, Artistes dramatiques, avec un Portrait de Théophile Gautier, d'après une gravure à l'eau-forte par lui-même, vers 1833. Paris, Charpentier, 1874; gd in-18 de 464 pages avec une gravure. Prix : 3 fr. 50.

A.-C. de Laberge, Tony Johannot, Grandville, Marilhat, Théodore Chasseriau, Ziegler, Ingres, Paul Delaroche, Ary Scheffer, Horace Vernet, Eugène Delacroix, Hippolyte Flandrin, Gavarni, Joseph Thierry, Hébert, E. Appert, Dauzats, Gabriel Tyr, Simart, David d'Angers.

Il a été tiré 100 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, avec 2 épreuves du portrait. Prix : 10 fr.

Les Artistes cambraisiens du IXe au XIXe siècle, et l'École de dessin de Cambrai, par A. Durieux. Cambrai, Simon, 1874; in-8 de 474 pages avec 10 lithographies, dont 2 en couleur, et 2 photographies.

Architectes contemporains. M. Victor Baltard, par M. Henri Delaborde. Paris, 1874; gd in-8 de 788-815 pages.

Revue des Deux Mondes, 15 avril 1874.

Institut de France. Académie des Beaux-Arts. Notice sur Victor Baltard, par M. Charles Garnier. Lu dans la séance du 30 mai 1874. Paris, F. Didot, 1874; in-4 de 16 pages.

Un Curieux du XVIIe siècle. Michel Bégon, intendant de la Rochelle. Correspondance et documents inédits recueillis, publiés et annotés par Georges Duplessis, bibliothécaire du Département des estampes de la Bibliothèque nationale. Paris, Aug. Aubry, 1874; petit in-8 de XVI et 144 pages avec un portrait gravé à l'eau-forte, par P. Sellier. Prix : 6 fr.

Tiré à 250 exemplaires numérotés sur papier vergé fort.

Beaux-Arts. J.-B. Bernaerts, sculpteur, par Lefébure. Paris, Blanc, 1874; in-32 de 7 pages.

Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, par M. A. Gruyer. Paris, Claye, 1874; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. X, pages 85-96.

M. Beulé, Souvenirs personnels, par Henry d'Ideville; suivis des Discours prononcés sur la tombe de M. Beulé le 8 avril 1874. Paris, Michel Lévy, 1874; in-8 de 92 pages avec un portrait et un fac-simile. Prix : 3 fr.

La Vie et l'Œuvre de Chintreuil, par A. de La Fizelière, Champfleury, F. Henriet. Paris, Cadart, 1874; gd in-4 de XXXVIII et 84 pages avec 40 eaux-fortes de MM. Martial, Beauverie, Taiée, Saffray, Selle, Paul Roux. Prix : 35 fr.

Tiré à 260 exemplaires numérotés : nos 1-60, sur chine ou whatman, gravures avant la lettre, prix : 120 fr.; nos 61 à 260, sur chine ou hollande, gravures avec la lettre, prix : 60 fr.

Galerie des hommes utiles, par A. Du Saussois. Nicolas-Jacques Conté, peintre, chimiste et mécanicien français. Paris, l'auteur, 1874; in-32 de 31 pages.

Notice sur Dupasquier, architecte, par E. Mulsant, bibliothécaire adjoint de la ville de Lyon. Lyon, Pitrat, 1874; in-8 de 50 pages avec portrait et planche.

Éloge de Lancret, peintre du roi, par Ballot de Sovot, accompagné de diverses notes sur Lancret, de pièces inédites et du Catalogue de ses tableaux et de ses estampes, réunis et publiés par J.-J. Guiffrey. Paris, J. Baur, 1874; gd in-8 de 88 pages. Prix : 9 fr.

Publié, sous les auspices de la *Société de l'histoire de l'Art français,* à 200 exemplaires sur grand papier de Hollande.

Étienne Martellange, 1569-1641, par E.-L.-G. Charvet. Lyon, Glairon-Mondet, 1874; in-8 de 241 pages avec 10 planches.

Biographies d'architectes.

Van Ostade, sa vie et son œuvre, par Arsène Houssaye. Paris, J. Maury, 1874; in-4 de 15 pages avec 20 eaux-fortes.

Tiré à 100 exemplaires numérotés.

Histoire de trois potiers célèbres. Bernard Palissy, Josiah Wedgwood, Frédéric Böttger, par Émile Jonveaux. Paris, Hachette, 1874; 3 vol. in-18.

Galerie des hommes utiles, par A. Du Saussois. Palissy (Bernard), né vers 1510, à la Capelle-Biron (Lot-et-Garonne), mort à Paris, en 1590. Lyon, Gallet; Paris, l'auteur, 1874; in-32 de 32 pages.

Notice biographique sur H. Van der Poorten, par Henry Havard...

Voyez ci-dessus à la division : GRAVURE : *Animaux et Paysages*.

Pierre Puget, sculpteur, peintre et architecte français du XVIIe siècle. Esquisse, par Louis Gorlier, teneur de livres à Toulon. Toulon, Mihière, 1874; in-8 de 12 pages.

Pierre Puget, par Jean Aicard. Concours de poésie française de la ville de Toulon. Toulon, Laurent, 1874; in-8 de 16 pages.

Thorvaldsen, sa vie et son œuvre, par Eugène Plon. 2e édition. Paris, E. Plon, 1874; in-18, avec 37 compositions du maître, dessinées par E. Gaillard. Prix : 4 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXIII, p. 121-122, 584; 2e période, t. III, p. 579-580; et la *Chronique des Arts* du 10 juillet 1867.

Vasari, par M. Rio. Paris, J. Le Clère, 1874; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Correspondant*, 1er septembre 1874.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Les Merveilles de la photographie, par Gaston Tissandier. 2e édition, revue et augmentée. Paris, Hachette, 1874; in-18 de III et 328 pages, avec 76 vignettes sur bois et une planche tirée à la presse photoglyptique. Prix : 2 fr. 25 c.

Bibliothèque des Merveilles. La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome IX, page 592.

Premières Leçons de photographie, par L. Perrot de Chaumeux. 2e édition, revue et augmentée. Paris, Gauthier-Villars, 1874; in-18 de 72 pages avec figures. Prix : 1 fr. 50 c.

Actualités scientifiques.

Lambertypie. Agrandissement photographique avec retouche artificielle. Procédé Léon Lambert. Description pratique des opérations, par A. Liébert, auteur de la *Photographie en Amérique*. Paris, Malteste, 1874; in-16 de 32 pages.

Collection des plus beaux types d'architecture, d'après les monuments les plus remarquables de notre époque, publiés en photographie par E. Quétier. Paris, J. Baudry, 1874; 20 photographies de 36 cent. sur 45 cent. Prix : 100 fr.

Album de l'ornementation pratique, choix de motifs modernes de décoration et de sculpture ornementale, par une réunion d'ornemanistes et de sculpteurs. Paris, Ducher, 1874; 2 vol. g^d in-4 contenant 110 photographies. Prix, en carton : 150 fr.

La Photographie au Salon de 1874. Compte rendu de la 10e Exposition de la Société française de photographie, au Palais de l'Industrie, par Junca (Joseph-Jules), ancien professeur au lycée d'Alger. Paris, Fillion, 1874; in-18 de 29 pages.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

L'artiste normand, journal-album. 1re année. n° 1. 3 mars 1874. Rouen, Joignant, 1874; g^d in-4 de 4 pages à 2 colonnes.

Hebdomadaire. — Un an : 12 fr.; un numéro : 0 fr. 25. c.

Le Décorateur, journal de peinture, illustré de dessins industriels. 1re année, n° 1, 26 septembre 1874. Paris, 14, rue de Chartres, 1874; in-4 de 4 pages à 2 colonnes, avec 4 planches.

Hebdomadaire. — Un an : 10 fr.; six mois : 6 fr.; trois mois : 3 fr.; un numéro : 0 fr. 20 c.

L'Instruction par l'image. Texte par E. Vacca, dessins par J. Lhernault. 1re année. n° 1. Paris, 147, boulevard Magenta, 1874; in-4 de 4 pages à 2 colonnes.

Paris, un an : 7 fr. 50 c.; un numéro : 0 fr. 15 c.

Magasin des arts et de l'industrie, organe du progrès dans toutes les branches de l'industrie artistique. 1re année, n° 1, juillet 1874. Paris, Cagnon, 1874; in-4 de 16 pages à 2 colonnes avec 1 gravure.

Un an : 12 fr.; un numéro : 1 fr.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1874

SEIZIÈME ANNÉE. — TOME DIXIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

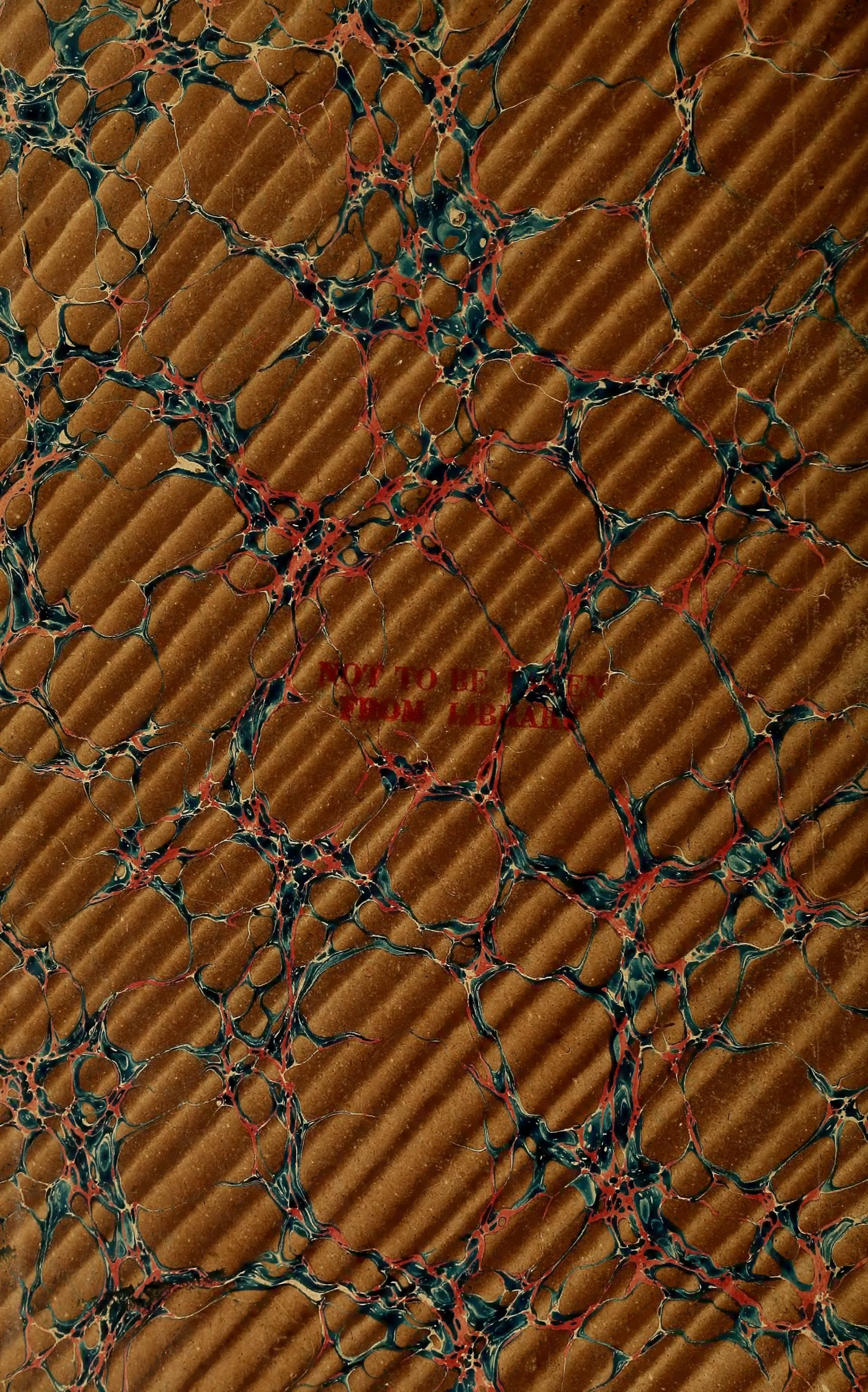
1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME DIXIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

L'Administrateur-gérant : ALFRED DE LOSTALOT.

Le Rédacteur en chef : RENÉ MÉNARD.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1658]


NOT TO BE
FROM LIBRAR

